



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Estudio de "La pluma prodigiosa " de Bretón de los Herreros (1841)

Autor/es

GLORIA MIRANDA MURO

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2017-18



Estudio de "La pluma prodigiosa " de Bretón de los Herreros (1841), de
GLORIA MIRANDA MURO

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

© El autor, 2018

© Universidad de La Rioja, 2018

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

**Estudio de
"La pluma prodigiosa" de
Bretón de los Herreros
(1841)**

Autora

GLORIA MIRANDA MURO

Tutor: MIGUEL ÁNGEL MURO MUNILLA

MÁSTER:

Máster en Estudios Avanzados en Humanidades (655M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

índice

Resumen.....	2
Abstract	3
Introducción y justificación	4
Marco teórico	8
Estado de la cuestión.....	10
1. Acercamiento a Bretón de los Herreros.....	11
1.1. Valoración de Bretón como profesional de las letras	11
1.2. Grimaldi como mentor de Bretón	13
1.3. La magia se adapta a los nuevos tiempos.....	15
2. Análisis de la obra.....	16
2.1 Argumento.....	16
2.2. Temas	24
2.3. Los componentes ideológicos	30
2.4. Personajes	32
2.4.1 Los graciosos.....	37
2.5. Lo negativo y lo masculino	39
2.6. La mujer en la comedia de magia.....	42
2.7. Espacio y escenografía	44
2.8 El tiempo.....	46
2.9. Acotaciones. Luz y sonido	47
2.10. Bailes y canciones.....	50
2.11. La palabra	52
2.11.1 Rimas fáciles	56
2.11.2 Uso cómico del latín	57
2.11.3. Uso cómico de los italianismos	57
2.11.4 Comparaciones cómicas	57
2.11.4. La suspensión en intervenciones inacabadas.....	58

2.11.5 La invocación a los santos o a la virgen	59
2.11.6. Los refranes, dichos populares y coloquialismos	59
2.11.7. Las repeticiones y relaciones semánticas.....	60
2.11.8. Los leísmos y los laísmos	62
2.12 Las referencias literarias.....	62
Conclusión	65
Bibliografía citada	70

Resumen

La pluma prodigiosa, Espectáculo mágico palabrero (1841), fue la única comedia de magia de Bretón de los Herreros, escritor destacado como dramaturgo desde gran éxito en su estreno de *A la vejez viruelas* (1829). Su mentor, Grimaldi, había escrito *La pata de cabra logrando* el mayor éxito teatral de la primera mitad del siglo XIX y revitalizando el género de la comedia de magia. Se trataba de una traducción muy libre de su homónima francesa. Bretón cumple en esta comedia con las características de la comedia de magia renovada, con gran influencia de la francesa, con su gran espectáculo festivo que recoge también el acervo popular.

Se trata de una comedia que se apoya en la magia, en lo maravilloso sobre el débil hilo argumental de dos necios que no quieren aceptar su destino en el matrimonio conveniente; personajes comunes, superficiales, con estupideces que hacen que el público se divierta y, posiblemente, se sienta superior.

La comedia estaba dirigida al gran público popular que buscaba el entretenimiento o la evasión. Una magia divertida que opera desde una simple pluma que obra prodigios y desaparece con la necesidad de quien la esté utilizando.

En este espectáculo total se apela a todos nuestros sentidos, se invoca la capacidad de asombro de un niño. Todo cabe para lograr el divertimento, la variedad es su distinción: espacios, lugares, tiempos, complicación argumental, apariciones y desapariciones, animales que hablan...una fiesta para la imaginación y los sentidos. La obra logró un éxito inmediato (poco menos de veinte funciones seguidas).

Palabras clave: Comedia de magia, literatura popular, espectáculo total, insensatez.

Abstract

La pluma prodigiosa, A magical talkative spectacle (1841), was the only magic comedy of Breton de los Herreros, writer and outstanding playwright since the success of his premiere of *A la vejez viruelas* (1829). His mentor, Grimaldi, had written *La pata de cabra*, achieving the greatest theatrical success of the first half of the nineteenth century and revitalizing the magic comedy genre. It was a free translation of his French homonymous. Breton fulfils in this comedy with the features of the renewed magic comedy, with great influence of the French, and with its great festive staging that collects the popular heritage.

It is a comedy based on magic, on the wonderful and weak story thread about two fools who refuse their married destiny for convenience; they are two ordinary and trivial characters, whose nonsense allows the audience to have fun and, possibly, feel superior.

This comedy was addressed to the popular audience who was looking for entertainment or evasion. A funny magic that operates from a simple pen works wonders and disappears with the foolishness of whoever is using it.

This total spectacle appeals to all our senses, to ours child's capacity for wonder. Everything fits to obtain the enjoyment, and variety is its distinction: spaces, places, times, plot twists, appearances and disappearances, animals that speak...Overall, a whole party for the imagination and the senses. This work achieved an immediate success (almost twenty functions in a row).

Key words: Magic comedy, popular literature, great spectacle, folly.

Introducción y justificación

La literatura fantástica aparece ya desde el comienzo de las letras en las tierras de Mesopotamia en una narración: *La epopeya de Gilgamesh*, trata del rey Gilgamesh que no quería morir. Es un mito que se ha transmitido a lo largo de los tiempos. En esta obra encontramos el descenso a los infiernos, la gran importancia del anillo mágico que transforma a su dueño; anillo que seguiremos encontrando en cuentos populares o en *El Cantar de los nibelungos* y, más recientemente, en *El señor de los anillos*.

Sergio Callau (2007:6) recoge en su obra trabajos que tratan la importancia del componente mágico en nuestra cultura sin olvidar que lo mágico:

no se limita, no se ha limitado nunca (ni siquiera en los orígenes civilizadores de nuestra cultura, griegos o romanos) a un único estamento o clase social, ni a los ignorantes, ni a los salvajes.

El teatro como espectáculo aparece quizás como el género más adecuado para mostrar en sociedad sobre el escenario lo fantástico. Con todo su aparato escenográfico de cambios rápidos de decorado, apariciones de monstruos, viaje al ultramundo, furia de elementos, transformaciones y fantásticos encantamientos; con el posible acompañamiento de la música como una parte más.

Este teatro como espectáculo excita la imaginación del público a lo largo de los tiempos. Podemos recordar en la Edad Media los «autos» de Gil Vicente como *El auto de la barca del infierno* o su continuación en el teatro del siglo de Oro, con *El ganso de oro* de Lope de Vega, con la figura destacada de Juan Ruiz de Alarcón. Se complica más este teatro a lo largo del siglo XVIII, siglo normativo en el que se intentó impedir su representación por parte de los ilustrados por considerarlo fruto de la superstición, con obras muy populares e inverosímiles. Se sigue complicando y a comienzos del siglo XIX llega a convertirse en totalmente irreal y monstruoso. Hoy ha derivado a espectáculo infantil y familiar, podemos pensar en las representaciones del mago Pop, con gran éxito comercial.

Esta presencia de la magia la encontramos también a través de los personajes de Medea de Eurípides entre los trágicos griegos, de la Circe de *La Odisea* atribuida a Homero; en obras como *Un viaje a la Luna* de Luciano de

Samosata; en *El Asno de oro* de Apuleyo; en *Tymbria*¹ de Lope de Rueda en los orígenes del teatro popular profesional español (Diago, 1990); en *La Celestina* (1499); en el teatro humanista del valenciano Palmireno; o en el entremés cómico cervantino² *La cueva de Salamanca* (1615); o en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare; o en los dramas religiosos en los que la ciencia mágica está relacionada con la presencia del diablo (Colmenero, 1992:124)³ en la comedias de santos⁴ como *El rufián dichoso* (1615) de Cervantes; o las de Lope de Vega dedicada a San Isidro; o en las de Calderón o Tirso de Molina en el mismo siglo XVII.

Emilio Palacios Fernández (2003, 1553 - 1575) trata que el teatro popular, unido al espectáculo, que se da en el Barroco, continúa en el siglo XVIII: se sigue «la libertad en la práctica escénica» de Lope, Tirso, Calderón. Doménech (2005, 279-297) estudia el gran influjo que tuvo *La dama duende* (1636) en la comedia de magia; la obra calderoniana logró gran éxito en Italia y Francia, de forma inmediata, y se fue transformando, destacando las situaciones producidas por el terror, centrándose en el criado miedoso y sus temores que favorecían su representación por los cómicos de la «comedia del arte», que continuaban un teatro barroco en toda Europa en el que se desarrolló la escenografía, acompañada de música, baile y pintura. La comedia de magia comienza con Zamora, sigue con el teatro espectacular, que utiliza los adelantos técnicos en

¹ Diago, en la página 70, en la obra citada *La comedia de magia y de santos*, en su artículo «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI» señala que los comediantes-autores la utilizaban para traer a la escena lo espectacular:

Y es que la espectacularidad no radica exclusivamente en el empleo de tramoyas y demás maquinaria escénica; cuentan, también, la mímica del actor, sus movimientos, su caracterización (vestuario, maquillaje, peinado, utensilios) y, por supuesto, el tipo de situaciones dramáticas desarrolladas.

² Reguera (1993) trata de cómo en Cervantes posemos encontrar conceptos enfrentados, trata de cómo hace verosímil el desatino en *La ilustre fregona*.

³ Cita a modo de ejemplo *El mágico prodigioso* de Calderón.

⁴ Elma Dassbach (1999:429) en «Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos» señala:

en ellas coexisten dos tipos de poderes sobrenaturales, la magia y el milagro, que provienen, respectivamente, de agentes diabólicos y divinos. La presencia de estas dos fuerzas antagónicas y el despliegue de elementos mágicos y milagrosos, crean interesantes conflictos dramáticos y religiosos, especialmente en aquellos tipos de comedias de santos que claramente favorecen la presencia de tales elementos. Dado que las artes mágicas se asocian con aspectos negativos y los sucesos milagrosos con aspectos positivos, el milagro prevalecerá siempre sobre la magia, reflejando así la ortodoxia católica que subyace en estas obras del siglo XVII.

escenografía. Palacios relata que la comedia de Antonio Zamora *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (1709) logró un éxito inmediato como comedia de Carnestolendas, se volvió a presentar en años sucesivos con gran éxito, hasta 1717, cuando comienza el ciclo de *Pedro Vayalarde*, de Salvo y Vela, se continua con *Marta la Romarantina de Cañizares*⁵

Caldera (1982) explica que tras la prohibición ilustrada de 1788 se siguieron representando:

Sin embargo, empezamos a notar, desde la mitad del siglo XVIII, un gradual agotamiento de sus manantiales. A pesar de los esfuerzos de sus numerosos cultores, que intentan revitalizar el género con la introducción de temas exóticos, patéticos o militares, la impresión general es de una repetición de estereotipos y, en fin, de un constante decaimiento.

Juan de Grimaldi, francés, modernizó el género (Doménech, 2008; Gies, 1986), en su adaptación de la comedia de magia francesa *Le pied du mouton* (1806) de Cesar Ribié y A.L.D. Marainville. Gies (1986) señala que fue el drama más popular en la escena de la primera cincuentena del siglo XIX; que contenía música, pintura, escenografías; que añadió el lenguaje de la calle madrileña con refranes, comentarios y alusiones que el público podía entender; que desarrollo la figura de don Simplicio, el héroe cómico, como gracioso asustadizo, con la magia vista con ironía, sin el cierto respeto del siglo anterior, y la defensa del matrimonio como hilo argumental que permitía el desarrollo de la magia (Caldera, 1982, 2001). Su teatralidad, sus escenarios, su ambiente lúgubre y el mismo argumento ayudaron a la llegada del romanticismo.

Siguiendo este éxito, Bretón de los Herreros, escritor popular que modernizó dramas barrocos y realizó traducciones de obras francesas, como discípulo del francés, escribió, siendo un escritor de éxito (Bravo Vega, 1998; Diez Taboada, 1998; Espejo Saavedra, 2015) durante la época de representación de los dramas románticos en la escena, en este género una obra, *La pluma prodigiosa*, con un éxito inmediato (Caldera, 2001:218). La comedia de magia *La redoma encantada*, de Hartzenbusch, es también continuadora de esta estela en la que

⁵ Fernando Doménech ha publicado estas dos últimas obras en *La comedia de magia y de santos* (2008). Añade a lo dicho que Cañizares llegó a escribir cinco partes de su saga *El mágico de Salerno*, clara manifestación del carácter comercial del teatro.

la magia sobrevive en clave burlesca (Caldera, 1982: 250). El género se infantiliza y abarca hasta el siglo XX (Jankovic, 2013:233):

Si analizamos el género abarcando las obras del siglo XX, el clímax de la infantilización del género lo alcanza Jacinto Benavente con sus comedias de magia *La Cenicienta* (1919), *La noche iluminada* (1928), *La duquesa gitana* (1932) y *La novia de nieve* (1934), cuatro obras en estrecha relación con su proyecto de Teatro para niños.

La gran ilusión del mago Pop, ilusionista y empresario tras estudiar arte dramático, puede ser considerada una continuación de este subgénero teatral familiar y actualizado con los medios técnicos de la época; desarrollados en gran medida en el cine. Podemos ver representaciones en televisión y en la actualidad *Nada es imposible*, continuando la estela.

La edición de *La pluma prodigiosa: gran comedia en tres actos* (1841), publicada en Madrid, en la imprenta de Yenes en 1841, parece ser la única existente. Se accede a ella en la página web cervantes virtual, como comedia de magia de Manuel Bretón de los Herreros, *La pluma prodigiosa: gran comedia en tres actos* (1841).

Este autor, nacido en la Rioja, fue un profesional de las letras en el Madrid de su época reinando en la escena durante las primeras décadas del siglo XIX. Gracias a su temprana relación con Grimaldi tradujo para la escena las comedias sentimentales de moda en Francia, adaptó comedias áureas ⁶y realizó sus propias obras adaptando el neoclasicismo a la escena española y a la nueva época. La comunicación entre los personajes precisaba, en este nuevo tiempo, un juego escénico más reconcentrado y libre que en la época pedagógica anterior, en el que debían dirigirse a los espectadores (Caldera, 2001:50). El espectador bretoniano, como señala repetidamente la crítica (Bobes Naves, 1998; Sánchez Salas, 1998), esperaba en la escena obras de risa fácil. Bretón realizó un teatro de la palabra que entretenía al espectador burgués y podía seguir el popular con su mayor interés hacia la comedia, hacia el juego, lo dionisiaco, al humor en escena.

⁶ Caldera (2001:26) señala de modo muy claro la relación del teatro romántico con el teatro de magia:

Se habían, pues, convertido las refundiciones en un importante eslabón de la cadena que, dentro de ciertos límites, vinculaba el teatro romántico al barroco; dicho con otras palabras, habían favorecido un gradual desarrollo del teatro español hacia el advenimiento y la hispanización del romanticismo

En *La pluma prodigiosa* esta risa fácil se produce en una comedia de magia con todos sus decorados, sus transformaciones, y, siguiendo la estela del gran éxito de Grimaldi en *Todo lo vence el Amor o La pata de cabra* actualiza el lenguaje adaptándola al gusto del espectador madrileño de la primera mitad del siglo XIX y le hace verse reflejado en la escena. Un público que acudía al teatro del riojano esperando disfrutar con sus juegos de palabras, situaciones cómicas y sus críticas amables y que podía haber asistido a la representación de sus comedias: *A la vejez viruelas*, *Los dos sobrinos*, *A Madrid me vuelvo*, *El amigo mártir*, *Un día de campo*, *No ganamos para sustos*, *Todo es farsa en este mundo*, *El pelo de la dehesa*...

La risa fácil era favorecida por una dificultad en la comunicación entre sus personajes. Esta es una de las características de la comedia, enmarcada en el género teatral fundamentalmente dialogante a nivel pragmático (Gutiérrez, 2014). Para lograr esa comicidad nuestra comedia no comienza con un dialogo de Gonzalo con Elvira sobre su partida de la casa, sino que el tema se presenta en la discusión con su criado en la que este le reprende por su huida injustificada, siendo una buena y conveniente enamorada. Vemos también obstáculos para la comunicación en los apartes, en los monólogos solitarios o en situaciones en las que no se oyen.

Ermanno Caldera (2001: 218) refiere que Bretón:

intentó el registro mágico una sola vez, estrenando en el Príncipe, el 3 de noviembre de 1841, con buen éxito inmediato (poco menos de 20 funciones casi seguidas) *La pluma prodigiosa*.

La musicóloga Marina Barba Dávalos (2013) refiere las representaciones de esta obra.

Marco teórico

Para entender adecuadamente este trabajo se ha de partir de la definición de la comedia de magia. Para ello se consideran en primer lugar las definiciones del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998).

El término comedia lo define (Pavis, 1998:72) así:

En sentido literario y arcaizante, el término comedia designa cualquier obra teatral, independientemente del género.

[...]

Tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador. Al ser una «imitación de hombres de cualidad moral inferior» (ARISTÓTELES), la comedia no tiene necesidad de bucear en el fondo histórico o mitológico: está consagrada a la realidad cotidiana y prosaica de los humildes: de ello proviene su capacidad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de formular una teoría coherente acerca de ella. Por lo que se refiere al desenlace, además de no dejar ningún rastro de cadáveres o de víctimas desencantadas, casi siempre desemboca en una conclusión optimista (boda, reconciliación, reconocimiento). La risa del espectador va de la complicidad a la superioridad... [...]. El público se siente amparado por la estupidez o la minusvalía del personaje cómico; reacciona con un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, de contraste, de sorpresa.

Define y trata la comedia de magia (Pavis, 1998:72-78):

Obra que se basa en efectos de magia, maravillosos y espectaculares, con intervención de personajes imaginarios dotados de poderes sobrenaturales (hadas, demonios, elementos naturales, criaturas mitológicas, etc.)

Se refiere a ella como lugar de lo maravilloso que se opone a lo real no solo en los temas, también en la forma, en el lenguaje y en la forma de contar la historia. Compara el placer del espectador con el del niño:

El placer del espectador «maravillado» es el del niño ante un inmenso juguete escénico que no comprende y que le subyuga por su funcionamiento inesperado. Lo maravillosos exige que suspenda su juicio crítico y que crea los efectos visuales de la *maquinaria* escénica.

[...]

Lo maravilloso toma todas las formas escénicas posibles. Aparición de personajes sobrehumanos, de *fantasmas* o de muertos, acciones escénicas sobrenaturales (efectos de magia), objetos que pueblan el escenario, etc. No es necesario que el público [...] crea en los efectos de lo maravilloso; le basta apreciarlos como simples momentos altamente teatrales y poéticos, y como símbolos que deben ser descifrados.

Tras ello, señala trata de sus formas: la ópera, un ballet, una pantomima o una obra de intriga; de su historia y su relación con el cine:

Utilizando todos los medios visuales imaginables (vestuario, luces, fuegos artificiales, ballets náuticos). Es popular en el siglo XVII barroco [...]. En el siglo XVIII, los *Comédiens-Italiens*, la Ópera y el teatro de Feria crean en París un género de gran espectáculo que participa del teatro y de la ópera. [...] A finales del XVIII, las fantasmagorías tienen el arte de producir la ilusión de fantasmas en salas oscuras. En el XIX, la comedia de magia es asociada al melodrama, a la ópera, a la pantomima, y luego al *vodevil*, para producir espectáculos en los que se mezclan, en medio de cantos, danzas, música y efectos escénicos, los héroes humanos y las fuerzas sobrenaturales.

El cine (trucajes de MELIES, dibujos animados, películas fantásticas) es el heredero directo de esta forma, en la que la técnica es la encargada de producir con grandes costes lo extraordinario y lo inimaginable.

Estado de la cuestión

Podemos plantearnos en qué medida se ajusta a estas características la obra que se analiza.

Son fundamentales una serie de obras que se pasa a enumerar para señalar el estado de la cuestión. Se destaca el estudio *El teatro popular y de magia* de Julio Caro Baroja (1974) en que desarrolla una ingente labor de antropología cultural a lo largo de los siglos y se marca cómo el teatro popular y de magia se adapta a los tiempos. Esta visión interdisciplinar del folclorista se muestra también en la obra recopilatoria de Callau *Culturas mágicas. Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*. La tesis *La comedia de magia del siglo XVIII* de Álvarez Barrientos (1986) es un estudio sistemático de este género siguiendo en mucho la senda marcada por el autor vasco. La obra recopilatoria *La comedia de magia y de santos* (Blasco, Caldera et al.: 1992:10) insiste en que:

este tipo de teatro, ya desde finales del siglo XVII, pero sobre todo durante el XVIII y XIX, sirvió para que los aspectos meramente escenográficos y la carpintería teatral se desarrollaran extraordinariamente.

El estudio de Gies en su Introducción a la edición de *La pata de cabra* de Grimaldi (1986) valora la gran importancia de esta obra en la evolución del teatro comercial que se sirve de la magia para atraer al público adaptando el lenguaje castizo de Madrid a sus personajes y creando una serie de tipos reconocidos por la población de la época. En este estudio Bretón aparece presentado como colaborador para mejorar la escena española a base de trabajar tanto las adaptaciones de las obras del Siglo de Oro que se seguían representando, como traducciones francesas u obras propias.

Las obras de Ermanno Caldera *El teatro español de la época romántica* (2001) y la de Javier Huerta Calvo en su *Historia del Teatro español* (2003) proporcionan una visión general del teatro de la época.

La lengua empleada por Bretón ha sido estudiada repetidamente por la crítica considerando la singularidad del autor (Bobes Naves, 1998; Bravo

Vega, 1998; Díez Taboada, 1998). Se valora como referencia importante el libro *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros* (Muro Munilla, 2011) en el que se realiza un estudio sistemático de su obra teatral.

Por último, se considera fundamental el artículo «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico» de Gómez Alonso (2002:89) en el que se desarrolla la relación entre ambos géneros y se expone que:

La mayor parte de los instrumentos utilizados para conseguir los efectos audiovisuales están estrechamente relacionados con la evolución de los espectáculos considerados como antecedentes del cinematógrafo y configuran las bases de la escenificación de las primeras películas de ciencia ficción.

1. Acercamiento a Bretón de los Herreros

1.1. Valoración de Bretón como profesional de las letras

Manuel Ovilo y Otero (1859: 93-4) recoge una entrada del Excmo. Señor don Manuel. Secretario perpetuo de la Real Academia Española en su *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX* que nos aproxima al autor:

El más fecundo de los poetas españoles del siglo XIX. Nació en la villa de Quel, provincia de Logroño. Hizo sus primeros estudios con los padres escolapios en San Antonio Abad, y sirvió a la patria en el ejército en clase de voluntario desde 1814 a 22. Fue después empleado y decidido partidario de la libertad, viviendo durante el sistema absoluto en el seno de su familia y consagrado al ameno cultivo de las musas.

En 1824 se representó su primera obra dramática *A la vejez viruelas* que había escrito a los diecisiete años de edad. Desde entonces comenzó la fama que disfruta, y que ha aumentado con una serie de brillantes triunfos, llegando la opinión pública a designarlo con el nombre de Terencio español y reconocerle como primero y más popular de todos los poetas dramáticos de nuestros días.

Su servicio al país, sus méritos literarios, su conducta como empleado y como ciudadano le han proporcionado las simpatías de cuantos le tratan y de los que conocen sus obras. Por ellas ha sido nombrado caballero Comendador de la Orden de Carlos III y caballero gran cruz de Isabel la Católica, Como director de la imprenta nacional y de la Gaceta manifestó las mismas dotes y la misma laboriosidad que cuando desempeñó en la otra época la Intendencia de la provincia de Valencia. Como director de la Biblioteca y Bibliotecario mayor dio constantes pruebas de sus profundos y buenos conocimientos bibliográficos y del interés que se tomó por aquel útil establecimiento.

La Academia española admitió en su seno al Sr. Don Bretón de los Herreros en 1857; posteriormente ha honrado su privilegiado talento e incansable laboriosidad nombrándole como Secretario perpetuo.

A continuación, cita sus principales obras, trata de la difusión de su poesía, de su teatro, de que realizó una edición propia y un poema joco-serio y de sus trabajos con sinónimos, publicados en artículos en el periódico *La América*.

Entre las obras destacadas no figura *La pluma prodigiosa*. Checa Beltrán: 1992:4) explica que estas comedias se juzgaban como espectáculo; eran aceptadas socialmente porque se comprenden mejor los gustos del público y se intenta no reprimirlos; pero que, en opinión de los críticos eran valoras como un «subproducto literario que no podía formar parte de la auténtica «literatura»

No hemos de olvidar que Manuel Bretón de los Herreros fue un escritor de oficio como adaptador, traductor, creador y periodista, ni que instauró el teatro neoclásico en España con gran éxito siguiendo la estela de Moratín⁷ y de Grimaldi.

Su trabajo con las letras le posibilitaba su supervivencia y su medro social en el que asciende a secretario de la Real Academia Española de la Lengua en 1837. Estos rasgos del autor derivan en que sus obras, como han señalado repetidamente los críticos (Bobes Naves, 1998; Díez Taboada, 1998; Muro, 2011; Ovilo y Otelo, 1859; Sánchez Salas, 1998) buscan el entretenimiento del público que pagaba sus entradas. Nos encontramos con obras que provocan la risa fácil, con crítica no amarga y que defiendan los valores éticos de esa clase media de la que formaba parte su autor. Pero, no podemos olvidar que sus comedias tienen un componente moral como señala Caldera (2001:145):

La comedia bretoniana estaba muy lejos de ser una farsa. El autor le atribuía la tarea de invitar al público a meditar sobre los problemas del momento, proponiendo soluciones de tipo liberal.

Estamos ante una comedia que ha de servir de modelo de buenas costumbres⁸ en el tratamiento del tema del matrimonio con libertad en la elección de la pareja. La mentalidad neoclásica de Moratín continúa en Grimaldi y en su discípulo Bretón en la defensa del matrimonio católico y necesario para la

⁷ Gies cita como *El sí de las niñas* se representó veintiséis veces en 1806, un gran éxito.

⁸ Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* utiliza este término refiriendo la defensa del teatro como escuela de buenas costumbres en la reforma ilustrada.

sociedad en su entorno de moral; será, también, defendido en la literatura de finales de siglo de la alta comedia por Echegaray.

En palabras de Miguel Ángel Muro (2011:13): «un teatro burgués, cómico satírico y costumbrista».

Quizás podamos observar en *La pluma prodigiosa* cómo se reflejan muchas de las obras anteriores, que formaban parte del acervo cultural de la sociedad española de la época, parodiadas de manera cómica en el punto dos del análisis; como la magia es tratada con una ironía distanciadora, como en la obra de Grimaldi y en *La redoma encantada*, de Hartzenbusch.

1.2. Grimaldi como mentor de Bretón

Gies (1986) señala que el teatro en Madrid dependía del Ayuntamiento y por sus cargas no era rentable. El empresario Clemente de Rojas logró su concesión en 1821 y fracasó en pocos meses; José Sáenz de Juano se declaró insolvente cerrándose los teatros el 9 de junio de 1823 y el Ayuntamiento los ofreció en subasta pública. Grimaldi llegó con la invasión de las tropas de Angulema para reinstaurar el absolutismo fernandino en mayo de 1823; era un hábil gestor en el ejército francés y vio una oportunidad de negocio en el teatro y se empeñó en engrandecer el teatro nacional del país que había venido a invadir. Grimaldi vio una oportunidad de negocio, estudió español con éxito y se dirigió al Ayuntamiento madrileño proponiendo rebajar la aportación empresarial en jubilaciones y enseres teatrales, y un teatro al estilo francés. Tras complicadas negociaciones logró ser el empresario de los teatros de la Cruz y del Príncipe que reabrieron el 21 de septiembre de 1823 con sus tristes salas de la época. Se preocupó por sus compañías. En palabras de Gies (1986: 18):

Además de mejorar el estado material de los teatros y la profesionalidad de los actores, Grimaldi empezó una campaña para contratar a dramaturgos y traductores con el fin de enriquecer el repertorio de dramas.

[...]

Grimaldi insistió también en que Bretón tradujera comedias francesas (Molière, Champfort, Racine Néricault, Monvel, Dancourt) y que arreglara comedias del Siglo de Oro (Calderón, Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón) para las tablas españolas en las que trabajaba la divina Concha.

Gies relata el padrinazgo del francés del grupo intelectual de *El Parnasillo*, siguiendo *las Memorias* de Mesonero Romanos. También cómo adapta y traduce

obras en las que su mujer, la actriz Concepción Rodríguez se especializa en el papel melodramático de “la huérfana” y cómo su adaptación de la comedia francesa de magia *Le pied du mouton*, estrenada en París en 1806. Traducida de manera muy libre al español como *La pata de cabra* obtuvo un éxito importante (Gies, 1986; Caldera, 2001). Se representaba desde febrero de 1829; desde el 19 de abril, tras la cuaresma, se representaba diariamente; fue el drama más popular de su tiempo alcanzando «más de doscientas setenta y siete representaciones entre 1829 y 1850» (Gies: 1986: 20-21). Con esta obra se festejó el compromiso matrimonial de Fernando VII y María Cristina. Este crítico estadounidense cita cómo Zorrilla en sus *Recuerdos* relata que su padre visó 72.000 pasaportes de entrada en Madrid, estos eran necesarios para la circulación humana en la época, con la justificación de ir para ver la comedia de magia. Gies narra que supera con mucho el éxito de *El sí de las niñas* ofreciendo datos cuantitativos mostrados en tablas sobre los ingresos. Da cifras contables que nos exponen el gran éxito comercial de este oportunista francés que producía una obra cara en tramoyas, músicos, maquinarias, fuegos de artificio. Bretón justifica su éxito porque el drama contenía todo. Con la tontería de don Simplicio, crea un héroe cómico, se creó un acervo cultural de crítica al gracioso miedoso y un espectáculo de éxito. Gies (1986) cita cómo se da en esta comedia la novedad de:

color local, humor, complicados efectos mágicos, brillante teatralidad, chistes y juegos de palabras, excelentes representaciones de los actores, un argumento fácil y rápido, suspenso, y pasión amorosa. Atraía al teatro a un público gigantesco, a unas masas que jamás pisaban las puertas del coliseo.

El crítico estadounidense (1986:44) cita también la valoración de Bretón en *El Correo Literario y Mercantil* del 2 de septiembre de 1831 de lo que *Todo lo mueve el amor* contenía:

En definitiva, es una función para todos; es un cajón de sastre; una enciclopedia dramática, donde se saca muy bien el jugo a los reales y maravedíes que suelta un prójimo en la sobada ventanilla del despacho de billetes.

Bretón realizó también una función divertida, popular, en *La pluma mágica*. Para lograr el disfrute de todos juega en la representación con la palabra y la magia en escena por su artificio espectacular. Emplea fáciles rimas, se

recrea con la comicidad del empleo de latinismo, italianismos, coloquialismos, dichos, refranes, múltiples comparaciones, alusiones paródicas al acervo cultural compartido, efectos mágicos, con artificio, juego de luces, variedad de escenarios, sonidos y música, abundancia de personajes, tropas, con moriscos, fantasmas, animales habladores en escena...

1.3. La magia se adapta a los nuevos tiempos

La magia aparece dando espectáculo y reflejando la sociedad de la época en sus representaciones y logrando con ello el éxito.⁹ Éxito que ayudó a la recepción positiva del nuevo romanticismo del XIX, que recogía tantos elementos melodramáticos, que se podían ver en la obra de Bretón de la que estamos tratando: paisajes lúgubres, orfandad de la dama, prisión, discursos llenos de ayes, lamentos, desmayo de la dama que facilita la anagnórisis con el descubrimiento de un colgante en su cuello, poca coincidencia en escena de los enamorados, búsqueda de mejor fortuna por parte del protagonista...

Para Caldera (2001), esta obra se sitúa en el romanticismo considerándolo como tendencia literaria relacionada fundamentalmente con el liberalismo burgués y la ascensión y consolidación de esta clase en la sociedad de la época. Desde esta perspectiva, considera que esta obra forma parte del romanticismo cómico. Aparecen los elementos románticos y a la vez la alegría, la comicidad en las obras.

Si se compara con *Los bandidos* de Friedrich von Schiller, o con *don Juan Tenorio* de José Zorrilla se puede destacar que falta el espíritu de individualidad, de rebeldía, de subversión y el sentimiento de la desesperación que domina a los protagonistas románticos que actúan como juguetes del destino.

Álvarez Barrientos, Blasco, Caldera y otros investigadores (1992) desarrollan en su obra cómo desaparece la figura del mago y se desarrolla la magia como un componente de la escena teatral con la fantasía que servía para realizar transformaciones y mutaciones. El espectador de este tipo de obra era

⁹ Esta idea es desarrollada por Julio Caro Baroja en *Teatro popular y magia*. Trata también del éxito en la primera mitad de XVIII y de que se mantuvieron pese a las prohibiciones de los reformistas de 1765, de 1799. También la recoge la crítica (Huerta, 2003: 1565).

un público ansioso que podía encontrar en lo mágico un escape en su existencia o meramente despreocupado que buscaba la diversión.

Álvarez Barrientos (2011) señala cómo la oposición entre lo diabólico de la magia y lo religioso había desaparecido en comedias de magia del siglo XVIII.

Para realizar un acercamiento a su obra analizaremos su argumento; los temas tratados; los componentes ideológicos; los personajes; lo negativo relacionado con lo masculino; la mujer en la comedia de magia; el espacio y la escenografía; el tiempo; las acotaciones; el uso de la palabra con sus rimas fáciles, el uso cómico del latín y del italiano, las comparaciones cómicas, la suspensión en intervenciones inacabadas, la invocación a la virgen o a los santos, los refranes, dichos populares y coloquialismos, las repeticiones semánticas, los leísmos y los laísmos y las referencias literarias.

2. Análisis de la obra

2.1 Argumento

El argumento de la obra se nos muestra de una manera muy complicada ya que a lo largo de sus tres actos se dan varias acciones y cambios de lugar. Estos numerosos cambios y peripecias constituían buena parte del atractivo de este tipo de obras.

En el primer acto, en su primera escena, Gonzalo está en un plácido jardín, en una casa en la costa de Almería, dispuesto a abandonar a Elvira con una carta por considerarse poco para ella y por su deseo de buscar fortuna con la espada en la guerra de las Alpujarras; su criado Buitrago le insta a ser realista y no irse. Vemos y oímos a un caballero que actúa como un gracioso: se dispone a huir de la enamorada de forma innoble: aprovechando que está durmiendo la siesta y comunicándoselo por carta; mientras es criticado cómicamente por su criado que le reprende por su inconsciencia.

En la escena II, llega una gitana a pedirle que le permita recoger en el huerto las hierbas que necesita para preparar su medicina, Gonzalo la atiende en sus peticiones, frente al parecer de su criado, que la desprecia. La gitana ofrece ayuda a Gonzalo para su ambición y le avisa de que su suerte se dará con la pluma y castiga al mordaz Buitrago a ser pareja de Aldonza; desaparece

por un rosal que se abre. En la escena III, la gitana invoca a Abenjabul indicando que seguirá sus órdenes en la noche, entonces, se abre un rosal y desaparece. En la escena IV, Elvira pena por el ingrato amado ausente junto a su dueña Aldonza, que le recomienda ser condesa olvidándolo. En la escena V, la dama trata con el conde, este relata que Gonzalo bendice su matrimonio con Elvira y se postra a los pies de la dama. En la escena VI, Elvira está lamentando con ímpetu el proceder de Gonzalo como mediador; Aldonza la escucha y trata de serenarla, Elvira se desmaya. En la escena VII, la desmayada acaba en brazos de Beltrán. En la VIII, este criado del conde reconoce a Elvira como hermana de su amo, por un colgante que sale de su pecho en el desmayo, y se lleva el retrato probatorio. En la IX, reaparece la gitana por el rosal, por donde desapareció antes, se encarga de Elvira. Es de noche y la gitana conjura a los ministros de Abenjabul y abre paso a los moriscos armados, que llevan antorchas encendidas, por entre arbustos. En la escena XI, Aldonza entra y grita «traición» al ver a los moriscos con la gitana, pregunta que qué pretenden y la gitana le dice que lleva a Elvira donde ha dispuesto el mago, para desplazarla transforma una fuente en un palanquín y dice a Aldonza que viajará en la trompa de un elefante, la doncella se asusta, mientras, a ella la traga la tierra. La escena XII, nos presenta el interior de una mezquita, con los moriscos cantando, preocupados por la invasión cristiana. En la escena XIII, Gonzalo ha matado al emir Abenójar y va a ser llevado al cadalso. En la XIV, aparece el mago Abenjabul, que obliga a los moriscos a entregarle al prisionero. En la escena XV, en una gruta, el mago de la Alpujarra se ofrece a entregarle a Gonzalo el talismán, si lo acepta; el amuleto está en un arca que el mago abre con un estornudo; tras la apertura, saca Gonzalo un libro y una pluma, y el mago desaparece. En la XVI, el caballero se muestra sorprendido por el contenido del arca, lo examina y descubre que al escribir en el aire su deseo lo verá cumplido por una inscripción aparecida que lo indica. En la escena XVII, la gitana se sienta en el arca, convertida repentinamente en sillón, informa a Gonzalo de que le prohíbe tres deseos, desaparece la inscripción. En la escena XVIII, este pide, escribiendo en el aire, que desaparezca el pergamino y que Buitrago vuelva; el gracioso llega viajando mágicamente sobre un dromedario. En la escena XIX, Buitrago protesta por su incómodo viaje, el animal habla; Buitrago se asusta; Gonzalo señala que el hecho de que los animales hablen es escena es algo

normal en España y Francia, y que espera que se extrañe de los truenos mágicos que echará el animal por la boca y su extremo opuesto. En la XX, Gonzalo le ofrece al criado lo que desee, Buitrago quiere saciar su sed; Gonzalo toca con la pluma en una peña y aparece un rosal del que brota un caño de agua que cae sobre una concha, Buitrago bebe contento, vuelve a por más, y se encuentra a Aldonza al acudir a la fuente que se ha convertido en ventana, por la que asoma la dama. En la escena XXI, Aldonza le llama y Buitrago la va a atacar, ella desaparece, y aparece una serpiente echando llamas; don Gonzalo declara que ha sido una broma suya; le explica que su magia está en la pluma; para aplacar a Buitrago cambia el paisaje a otro más placentero, con Venus, su séquito de niños, música suave... En la escena XXII, Gonzalo está con Venus que lo lleva según su deseo al Indostán, en un bajel en el que los genios reman; y Buitrago protesta en la costa, don Gonzalo le envía un tritón y el lacayo pide socorro. En la escena XXIII, en un palacio de la India con vistas a jardines, Marfilda, la reina, sale a esperar el bajel para ayudar sintiéndose obligada por la magia. En la escena XIV, Buitrago es recogido de su naufragio, por una indiana que le identifica como criado de Gonzalo y se presta a atenderlo porque se lo inspira alguna oculta virtud «nigromántica». En la escena XXV, Buitrago se entretiene viendo bailar a los indianos «padedús» que pasan a ser jotas, por su deseo. En la escena XXVI, Buitrago va a atrapar a una bailarina y está en brazos de Aldonza. En la escena XXVII, Buitrago piensa que está con la bailarina al dirigirse a la mujer, al ver que es Aldonza huye cómicamente. En la escena XXVIII, se muestra una danza cortesana con el amor de Marfilda y Gonzalo. En la escena XXIX, Buitrago pide ayuda a su amo, Gonzalo le cede la pluma para que se libre de Aldonza. En la escena XXX, el uso cómico del amuleto, por parte del criado, ocasiona la oscuridad, relámpagos y luces fosfóricas y una infernal sinfonía, con rebuznos, mugidos y aullido, y una tempestad; Aldonza le acoge entre fantasmas y este se siente morir.

En la primera escena del acto segundo, Buitrago mata a Aldonza y está dispuesto a colocarla en un cesto para ocultarla. En la escena II, vemos a la gitana que declara vengarse de su burla y convierte su sofá en tumba de Aldonza, allí está postrado su tronco. En la escena III, la gitana le recrimina su impiedad y le invita a evitar su condenación besándola; la cabeza de Aldonza

está elevada; al negarse, la gitana hace del cesto una prisión. En la escena IV, la acción se centra en Gonzalo, dichoso en el palacio de Marfilda, que desea, inconsciente, con su pluma ser poeta; entonces desaparece la pluma y todo es oscuridad, se oyen sonidos tenebrosos, una voz le confirma que ha pensado una majadería; al preguntar quién habla, la serpiente aparece con «un resplandor siniestro» y le arrebató la pluma y se hunde con ella. Increpa a las sombras preguntando quién le castiga. En la escena V, responde Abenjabul que es él, Gonzalo suplica ya que quiere mantener su situación acomodada; el mago le explica que le toca penar. En la escena VI, Gonzalo está en el desierto, en la noche, triste, se decide a arrojar a una cisterna; al ir a hacerlo ve que contiene diablos, brujas, y otras apariciones fantásticas y declara no querer morir entre ellos. En la escena VII, Buitrago pena dentro de la cisterna, Gonzalo le intenta ayudar a subir y se eleva la cisterna. En la escena VIII, la gitana le ayuda volviéndola «a su lugar», Gonzalo lo sube. En la escena IX, Gonzalo se lamenta por su deseo pueril y por no estar con Elvira, Buitrago le dice «¡a buena hora mangas verdes!», los beduinos aparecen. En la escena X, son apresados por ellos. En la escena XI, reaparece Elvira, como esclava de Selim que la ha comprado a su raptor, este está enamorado de ella, se declara y esta le pide la muerte mientras él le ofrece bienestar y poder. En la escena XII, Elvira se lamenta de su amor fiel. En la escena XIII, Mustafá llega con Gonzalo y Buitrago como cautivos, Gonzalo saluda, ella evita mostrar que se conocen y decide encargarse de ellos; Mustafá le comunicará al sultán su reconocimiento. En la escena XIV, Elvira declara que le ama y que no ha manchado su honor; Gonzalo declara que emplearía la pluma para el bien de su amada; una puerta se convierte en un templete y parece un genio mágicamente con la pluma. En la escena XV, Gonzalo se sorprende al recibirla, de manos del genio, este la encomienda de que use su albedrío. En la escena XVI, Gonzalo está feliz, Elvira asombrada y Buitrago con miedo por los efectos de la pluma como «como juguete del diablo», Elvira avisa de que vuelve Selim, Buitrago huye y los genizaros llegan en un piquete que envaina sus sables al entrar. En la escena XVII, Gonzalo dice a Elvira que no tema ya que cuenta con gran poder y la abraza. En la escena XVIII, Selim exclama «¡Traición!», Gonzalo ordena que vaya al infierno y se hunde, después manda bailar a los moros transformados. En la

escena XIX, Gonzalo ofrece a Elvira su imperio, ella teme por el precio que haya podido pagar y él declara que su alma no está vendida, ella solo ambiciona su amor. Gonzalo y Elvira son alabados en la escena XX por los turcos, Gonzalo ordena la liberación de los cristianos presos y humilla a los turcos haciendo que se arrastren, al pedirles piedad les permite levantarse y ordena un banquete. En la escena XXI, vuelve a ser protagonista Buitrago que desea estirarse y lo hace mágicamente. En la XXII, la gitana lo deja como estaba antes y le declara que Aldonza no aparecerá hasta que la llame. En la XXIII, Buitrago da las gracias y asegura cómicamente que no la llamara. En la XXIV, Buitrago tiene hambre, mágicamente se dispone a cenar con dos cautivos, tras proponer brindar porque una legión de condenados cargue con Aldonza, al ir a llenar los vasos sale fuego de la botella y la bebida se convierte en alquitrán; al coger otra botella gira la mesa, Buitrago coge un plato cuando la mesa para, entonces giran todos con sillas y mesas en escena. Buitrago se sienta en el sofá y su vientre se hincha mágicamente, saliendo de escena pidiendo «Hagan paso a este tonel». En la escena XXV, volvemos a Elvira que se queja del desamor de Gonzalo infiel, Elvira sigue amando a Gonzalo e invoca la muerte. En la escena XXVI, el conde acude a pedir una cautiva, Mustafá le informa de que cuentan con un jefe cristiano y que lo logrará ya que Alá les está castigando. En la escena XXVII, la solitaria Elvira se reencuentra con su hermano y este le informa de su vínculo familiar descubierto por el collar, ella se queja de Gonzalo y manifiesta que lo sigue amando. Gonzalo pide a la pluma el capricho de ser inmortal, en la escena XXVIII; desaparece la pluma de sus manos, tras el disparate, y sorprenden las apariciones infernales; su poder decae y es perseguido en las escenas XXIX y XXX por los genízaros, por las tropas turcas. En la escena XXXI, huye en un esquife que es derribado por un proyectil mientras que él se lanza al mar. El escenario se transforma en un panteón oscuro. En la escena XXXII, Buitrago decide vivir en el panteón, oyendo voces contrarias. En la escena XXXIII, el esqueleto y un coro le repiten que huya; al intentarlo, el suelo movedizo se lo impide, el esqueleto se hunde y el suelo vuelve a estar firme. En la escena XXIV, es perseguido por los vivos. En la XXV, Mustafá y genízaros lo arrojan al mar. Gonzalo reaparece en la escena XXXVI en el espléndido y fantástico palacio de Anfitrite que lo acoge, Anfitrite entrega la pluma a Gonzalo, que la acepta por tercera vez. En la escena XXXVII, Buitrago llega mojado al palacio; es atendido

y esquivado por una Nereida. La escena XXXVIII es un baile mitológico, acaba el acto segundo.

El acto tercero comienza con el cuadro primero. En su primera escena, es de noche, Buitrago pasea con una dama principal con la que piensa se va a casar, es la gitana disfrazada que se burla de él, le exige amar a Aldonza con amenaza de castigo de sus ayudantes; se nubla, graniza, se oyen truenos, relampaguea, aparecen visiones terroríficas. Buitrago trata de huir de ellas en la escena II. En la tercera, la gitana relata que las brujas le llevan, mientras que Abenjabul va cumpliendo el destino de Gonzalo, su matrimonio con Elvira. En la escena IV, Buitrago pide clemencia a las brujas ante los palos que recibe, la gitana declara que son brujas de espectáculo que le perseguirán hasta que no llame a Aldonza, después pide a las brujas que canten, Buitrago chilla que acaben y la gitana transforma sus orejas en orejas de asno; con el baile y el canto tormentoso Buitrago se aviene a casarse con Aldonza. En la escena V, Abenjabul observa la extravagante intervención de la gitana, la valora como válida ya que «en la quiromancia y nigromancia no hay ley que nos prohíba a la diablura unir la extravagancia». En la VI, Buitrago observa asustado una cabeza de dragón, declara a Abenjabul que el matrimonio con Aldonza va a ser forzado, la gitana declara que con amor nunca se casarían las viejas, Abenjabul le manda entrar, Buitrago declara que no puede, Abenjabul invoca al dragón a que abra la boca. En la VII, Buitrago entra en la cabeza para llegar a Aldonza, también entran los diablos y las brujas festivamente. La escena VIII muestra en el bosque a Selim con los suyos, preparando su victoria. La IX presenta a Gonzalo y a sus cortesanos bebiendo «sin tino», con el fondo de una canción báquica con banquete. En la escena X, el cortesano Lorenzo esquivo beber y critica el poco juicio de Gonzalo, este declara borracho que quiere ser mujer y vuelve a perder la pluma que estalla, comienza un huracán, la oscuridad, la arquitectura cubierta de negro. Se ve atrapado en la escena XI: la puerta se transforma en pared y después desaparece; se presenta un monstruo infernal lleno de llamas, asustado clama misericordia a Dios, se desmaya y el monstruo desaparece. En la escena XII, Selim triunfante proclama el perdón para los vencidos, pero excluye airado a Gonzalo.

El cuadro segundo comienza en una tienda de campaña. En la escena I, Elvira y su hermano hablan, ella sabe que Gonzalo está preso y no le era fiel, considera que él era feliz, no quiere ir a Palermo por no separarse de sus dos amores; se presenta Buitrago. En la escena II, Elvira se reencuentra con Aldonza y le explica la anagnórisis del conde descubriéndole que es su hermana; el conde vuelve a su quehacer. En la escena III, Elvira informa a Aldonza de que la había buscado sin éxito, esta le comenta que desde el día en que Elvira fue robada había sido encantada por una gitana que le había hecho viajar agarrada por la trompa de un elefante en sentido contrario al que llevaba Elvira en un balancín. Aldonza no recuerda su matrimonio mágico con Buitrago; lo da por bueno; él se desdice; entonces, Aldonza invoca a la gitana como mediadora; Elvira declara que si no la aprecia es porque desconoce sus prendas. En la escena IV, Elvira le ofrece dote y Buitrago se aviene pensando socarronamente ser viudo pronto. En la escena V, Gonzalo aparece preso con grillos y cadenas, declarando triste que es más feliz al que tiene menos ansias, recordando su amor a Elvira. En la escena VII, se abre el poste que lo sujetaba y aparece Abenjabul rompiéndose las prisiones de Gonzalo, este le culpa por entregarle la pluma; el mago le recrimina sus vicios, el seguir sus pasiones; le dice que si lo despide morirá al día siguiente con cincuenta años, solo y sin confesión, le recuerda que peligra la existencia de su enamorada, Gonzalo repite que no la merece, y declara que sí la desea y que desea cuando estén casados «vivir como su esclavo y adorarla; he aquí mi anhelo, mi gloria», el mago agradece al cielo que haya dado finalmente en el clavo. Le da la pluma y Gonzalo desea que se destruya su prisión y vencer a Selim, la prisión queda transformada en una plaza en la que los turcos son perseguidos. La escena VII muestra a Mustafá, Selim y los genízaros huyendo de los soldados cristianos; llega el conde con otros soldados. En la escena VIII, el conde declara paz para los que se rindan y el éxito de Castilla, Gonzalo usa la pluma Abenjabul le avisa de que tiene a su amante bella allí. En la escena IX, Elvira felicita a su hermano por su gloria venciendo a los mahometanos; Gonzalo se entera de que el conde es hermano de Elvira y se postra a los pies de esta, ella lo estrecha en sus brazos. En la escena última forman los soldados alrededor de la plaza, el capitán está satisfecho por la victoria, el conde pregunta por Selim, declaran que está «herido o muerto»,

Gonzalo pide a Elvira que se aparte de él por no merecerla, ella le responde que su «alma dice que sí» a aceptarlo. Gonzalo y el conde hacen las paces, ya que ella quiere ser esposa de Gonzalo, pese a su infidelidad con Marfilda. Abenjabul le pregunta qué va a hacer con la pluma. Gonzalo se la devuelve a Satán, declara que será feliz con Elvira. Abenjabul ordena que danzas y regocijos alegren su himeneo y predice dichas sin fin para ellos y su descendencia. Declara Gonzalo comienza a declarar «¡que insana ambición la mía!», Buitrago sigue «¡Buscar por tanto andurrial la piedra filosofal teniéndola en Almería!», Gonzalo declara que ahora tiene su juicio completo. Sigue Elvira apelando al público: «y hemos divertido un poco al auditorio discreto». Acaba la obra con alarde militar y baile general con Buitrago, Aldonza y Abenjabul entre la multitud, y Elvira, Gonzalo y el conde viéndolo desde un tablado.

Las dos acciones principales, que sirven de pretexto para desarrollar la comedia de magia, giran en torno a los amores de las dos parejas presentadas: Gonzalo con Elvira y Buitrago con Aldonza, con sus separaciones y reencuentros, y a la persecución de Buitrago por la gitana y Aldonza. El enredo domina en la obra continuadora de las comedias del Siglo de Oro español calderonianas con sus dobles parejas, de *El anillo de Giges* o *El mágico de Salerno* del siglo anterior y fundamentalmente de la comedia de magia de 1829, *La pata de cabra*, en la que citando a Caldera (2001:31):

dominaban el amor y el liberalismo, en la que los vuelos de la fantasía se conjugaban con una visión moralista, pero sonriente de la realidad, no era otra cosa que una obra romántica.

Se han de destacar también todas las escenas cómicas, centradas principalmente en torno a la figura de Buitrago. Sirva como ejemplo su huida de las brujas en la escena II del cuadro primero del acto tercero:

BITRAGO. BRUJAS. VISIONES¹⁰

Buitrago. ¡Virgen madre!
¿Dónde estoy? ¡Misericordia!
Brujas. ¡Zurra, zurra!
Otras. ¡Dale, dale!
Buitrago. ¡Basta!
Brujas. ¡Sopla! (*Apagan la luz.*)

¹⁰ Se ha actualizado el lenguaje de la obra de Bretón en ortografía y acentuación.

Otras. ¡Duro!
Brujas. ¡Leña!
Buitrago. ¡Adiós, luz! —¡Brujas, dejadme!
¿Por dónde me escaparé?
Brujas. ¡Zurra!
Buitrago. ¡Ay!
Brujas. ¡Zurra]
Buitrago. ¡Os!
Brujas. ¡Zurra!
Buitrago. ¡Zape ¡
¡Ay! ya he dado con la puerta.
Brujas. Corred, corred, no se escape.
(Huye Buitrago por donde vino y las brujas le siguen.)

La repetición de las secuencias de uso estúpido de la pluma que acarrea consecuencias negativas y el nuevo ofrecimiento de la pluma ante el arrepentimiento, es, también, muy destacable facilitando el aparato técnico de la nigromancia.

2.2. Temas

Lo fundamental en la comedia de magia es el espectáculo con múltiples peripecias, ambientes, bailes, transformaciones, fuegos de artificio...

Como pretexto literario para el artificio propio del género vemos los sentimientos de los protagonistas con sus dificultades para su amor focalizando la escena. Ya en las comedias helenísticas o alejandrinas esta separación servía para enmarcar las peripecias que vivían hasta su reencuentro. Podemos pensar en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, novela bizantina cervantina de gran éxito en su época que el propio autor consideraba su mejor obra; en ella se une el bien a la felicidad en la perspectiva clásica humanística.

Vemos el tema del ejercer el libre albedrío como experiencia y elección individual de forma consciente que se muestra parodiando quizás la gran obra calderoniana *El príncipe constante* (1629). No hemos de olvidar que esta obra se considera muy importante en el romanticismo alemán, que Goethe la puso en escena en 1810 (Sullivan: 1983: 249), Schiller la conoció y valoró. *La pluma prodigiosa* no trata el libre albedrío con la seriedad metafísica calderoniana que hereda el romanticismo alemán. Lo trata de forma paródica mostrando cómo las malas elecciones que realiza de forma inconsciente su protagonista le acarrearán

consecuencias negativas. En la escena XV del acto I, Abenjabul le ofrece la pluma como talismán a Gonzalo, este se presenta en el diálogo como un personaje irreflexivo, loco, no sujeto a la razón (Bretón, 1841:26):

Gonzalo. ¿Luego me protege gratis?
Abenjabul. Sí, y no.
Gonzalo. ¿Cómo no y sí?
¿Qué quieres decir con eso?
Abenjabul. Con eso quiero decir
que conservarás tu libre
albedrío.
Gonzalo. Pero...
Abenjabul. ¡Chit!
Basta de conversación
El talismán está allí.
(Mostrando el arca.)
¿Aceptas?
Gonzalo. Sí

Así, se muestra la falta de prudencia, la primera virtud cardinal de la doctrina católica imperante en la sociedad de la época, en sus protagonistas masculinos más relevantes, don Gonzalo y Buitrago. Con esta la locura del caballero Gonzalo, a modo de nuevo Quijote en los nuevos tiempos en los que abundan los inconscientes, con un ser sin instrucción, ni preocupación y con espíritu jugador en la cincuentena. Recordándonos el episodio de la *Segunda parte de El Quijote*, capítulo LXXIII en el que el Quijote es devuelto a su casa en una jaula. En la escena primera del acto primero de *La Pluma prodigiosa* en su descripción mediante el diálogo con su criado se trata el tema (Bretón, 1841:7):

grata ilusión de continuo,
tal vez me guarda el destino,
Buitrago. Una jaula en Zaragoza.
Gonzalo. Todo puede ser. Confieso
que algunas veces me río
de mi propio, y desconfío
de tener cabal el seso,

Por otro lado, vemos el artificio de la magia y la conveniencia del matrimonio para la sociedad unidos desde la transformación de la comedia de magia por Grimaldi, dejando una instrucción moralizante, como reconoce la crítica (Caldera, 2011; Gies, 1986; Fuente Ballesteros, 1992). Desde el comienzo de la obra vemos cómo Buitrago le insta a Gonzalo a seguir con Elvira, esta aparece como enamorada romántica con sus lamentos y su padecer. No podemos olvidar que esta obra se escenificó en el tiempo del triunfo del drama romántico, que proseguía con la teatralidad y muchos de los motivos aparecidos en las comedias de magia; pero con un nuevo ideario que en España se dio en dos orientaciones: historicista o subversiva. Bretón nos muestra la ambientación histórica del romanticismo tradicional, el destino, la separación de los enamorados, el plazo, las cuevas, la cárcel, la luna, los ambientes exóticos; y la sumisión a los dictados sociales, correspondería a un cierto tipo de romanticismo «epidérmico» (Paz, 1974:117). Los discursos románticos de Elvira son criticados por su criada, con comicidad práctica burguesa que contrasta con la desesperación de la heroína, en la escena IV del acto primero:

Aldonza. Bien; pero ¿habrás de morirte
por eso? ¡Qué necedad
fuera la tuya teniendo
a mano el remedio...

Elvira considera que su amor es obra del destino del que depende en la línea de la heroína romántica, Gonzalo se presenta como el único dueño de su amor. Buitrago le transmite a Gonzalo la conveniencia de su matrimonio con Elvira desde la escena primera; también lo hace el conde sabiéndose su hermano cuando ella está totalmente decidida a amarlo y el mago, el responsable de los juegos espectaculares que se dan en la escena, también lo pretende. Abenjabul, en la escena VI del cuadro segundo del tercer acto, transmite este mensaje de cordura a Gonzalo cuando añora la pluma mágica:

Abenjabul. Aún le puedes recobrar,
Gonzalo, sí, como creo,
deseas lo que deseo
que aciertes a desear.

[...]

Abenjabul. ¿Y llamarla esposa...
Gonzalo. No soy digno...

Abenjabul. Digno, o no digno, ¿quisieras
unirte, en casto himeneo
con Elvira?

Gonzalo. ¡Ah! Lo deseo...

Abenjabul. ¿hablas de veras?

Gonzalo. Maldito muera de Dios
si miento.

Abenjabul. Vamos andando.
¿Y qué quieres para cuando
estéis casados los dos?

Gonzalo. Vivir para ser su esclavo
y adoraría; he aquí mi anhelo,
mi gloria.

Abenjabul. ¡Gracias al cielo
que una vez diste en el clavo!
¡Tan audaz y tan sereno
para desear lo malo,
y tan rebelde, Gonzalo,
para desear lo bueno!
Pero al fin, sino al principio,
has sido hombre de razón,
(*Dándole la pluma.*)

En el caso de Buitrago vemos cómo accede al matrimonio por razones prácticas, cuando Aldonza cuenta con la dote facilitada por Elvira. La gitana aparece como un personaje que también defiende el matrimonio del criado con la dueña por el destino, causando equívocos y constantes persecuciones.

Vemos en la obra cómo se dan también muchos otros de los temas del romanticismo: el ambiente exótico, la ambientación temporal en el siglo XVI de la historia española; la soledad de la amada triste que con sus lenguaje romántico de mujer que padece, tradicional en la literatura, nos recuerda a Elvira en *El estudiante de Salamanca*; el origen desconocido de ella y la posterior tradicional anagnórisis, que nos puede recordar la de Manrique en *El Trovador*; la oscuridad unida a la maldad, tradicional en los cuentos, que nos puede evocar *Don Álvaro o la fuerza del sino* o *Los bandidos*; el amor incondicional de la amada que nos recuerda a las enamoradas románticas e incluso al personaje Ofelia en *Hamlet*; los “ayes” que nos recuerdan muchísimas obras literarias, populares y cultas, que podemos rastrear en obras compilatorias realizadas en su época (Sismonde de Sismondi, 1842; de Ochoa, 1838); destacamos los posibles ecos de los dramas barrocos que no dejaban de representarse en las adaptaciones de la época; así, en el soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*, y muchas

otras obras coetáneas como *El estudiante de Salamanca* (1837). En la obra de Bretón de los Herreros aparecen Gonzalo y Elvira y el personaje marginal de la gitana que aparecía en *El trovador*.

Destacamos también la magia asociada a un objeto ridículo, Buitrago se lo pregunta intrigado a Gonzalo (Bretón, 1841:32):

Buitrago. ¿Y puedo saber, en suma,
sin excitarle la bilis,
dónde reside el busilis
de tu magia?

Gonzalo. En esta pluma

También en la *pata de cabra*, precedente fundamental de la comedia de magia bretoniana, en la escena segunda del acto primero de *La pata de cabra* se da la llegada del objeto y su valoración como objeto risible (Grimaldi, 1986:64-65):

Cupido, con una de sus flechas, señala un gran círculo en el suelo, y luego en el aire. La luna y las aguas de un torrente que se ve en el fondo se cubren de un color de sangre. Se oyen truenos horrorosos, precedidos de relámpagos. Se abre la cueva, y arroja llamas. Salen de ella varios genios. Unos traen una enorme urna antigua; otros una cabra negra: ponen la cabra dentro de la urna; la consume un rayo, y no queda de ella más que una pata, que uno de los genios entrega respetuosamente a Cupido. Luego se retiran los genios, llevándose la urna. Cesan los relámpagos y truenos; vuelven la luna y las aguas a su color natural.

[...]

Cupido. Admite este regalo, (Presentando la pata a don Juan.)

Juan. ¡Toma! Tanto ruido por una pata de cabra.

En Bretón domina más el humor. En la escena XV del acto 1, el arca se abre gracias a un estornudo y la pluma es valorada negativamente en la escena XVI (Bretón, 1841, 26-27):

Abenjabul. En esa peña
hay un arca de marfil
Saca lo que hallares dentro.
Gonzalo. Voy... Mas ¿cómo la he de abrir:
¿Tienes llave...
Abenjabul. Estornudando
la abriré yo desde aquí.
(Estornuda y se abre el arca.)
¡Achum!
Gonzalo. *Dominus.*,. ¡Se abrió!
Abenjabul. ¡Es alhaja mi nariz! —
He allí tu suerte. Ahora ya

no necesitas de mí.
(Se abre una peña -y oculta a Abenjabul mientras Gonzalo
saca del arca un pergamino y una pluma.)
[...]
Gonzalo. Un pergamino; una pluma
de lindo y vario matiz.,.
¡Y yo esperaba encontrar
las minas del Potosí!
(Volviendo a la escena.)
¡Buen hallazgo como hay Dios!
El mago de barba gris
me ha burlado. —¡Abenjabul!
Ya no le veo. ¡*Sparí!* —
¿Qué hago yo con esta pluma?
Aun si fuera de rubís...

Es grande la importancia de la presencia de la pluma como objeto mágico, relevancia marcada en la obra bretoniana por su desaparición describiendo el motivo con humor. Así, en la escena IV del acto segundo (Bretón, 1841:47):

Mas ¿qué es esto?
Con rara cacofonía
truenan la tierra a mis pies,
y el disco del sol eclipsa
su luz. —¿Habré deseado
alguna majadería?
Una voz. (Dentro.) ¡Sí!

El retrato que le cuelga del collar a Elvira aparece como objeto que facilita la anagnórisis. Nos puede recordar muchas obras de literatura bizantina, a *La Odisea*, a *La Gitanilla* de Cervantes y también la cisterna como objeto relacionado tradicionalmente con la comedia de magia.

Lo mágico aparece con la gitana, Abenjabul y los efectos de la pluma mágica. Lo mágico está relacionado con lo irracional: con las trampas, el mundo de brujos, el presagio, fantasmas, las tormentas, oscuridad, transformaciones y desapariciones que acompañan a las elecciones locas...; elevaciones y bajadas de escenarios, danzas y músicas que lo acompañan, transformaciones y desapariciones muy abundantes, junto a la presencia en escena de un elefante, un dromedario, una serpiente y un tritón.

Es destacable también la relación de lo zurdo con lo innoble, lo negativo, lo malo. Esta valoración ha correspondido a nuestra tradición cultural hasta no

hace mucho tiempo. Así Aldonza, en la escena VI del acto primero, al referirse al proceder posible de Gonzalo (Bretón, 1841:17):

¿Habría de ser tan zurdo
el proceder de Gonzalo?
Los celos son muy astutos,
y habrán sugerido al conde
ese mentirón absurdo,
que también los condes mienten
como los hombres del vulgo.

2.3. Los componentes ideológicos

Los componentes ideológicos que defiende esta obra son los de la clase social burguesa española con cierto liberalismo. Vemos la defensa del matrimonio como manifestación de cordura, de lo sensato. Corresponde a esta etapa del siglo XIX en España y vemos la valoración de la elección firme de la mujer, que incluso perdona la inconstancia del amado; que se compromete con fuerza en su elección y responde a una estructura social típica de la época en la que los hombres pueden ser inconscientes durante largos años y posteriormente son bien recibidos en el matrimonio en el que generalmente eran más mayores que sus damas. En esta obra los personajes masculinos están en la cincuentena y no son criticados en ningún momento por ello. El hombre, a sus cincuenta años, se casa sin problemas según se recoge en la última escena; la mujer con cierta edad es considerada vieja. Con un trasfondo de una sociedad machista en la que todo le es perdonando al hombre, incluso Elvira perdona su infidelidad considerando que él era feliz. La mujer aparece subordinada: o ha de permanecer pura para ser bien valorada, en el caso de Elvira, o desea desesperada el matrimonio, en el caso de Aldonza. Se da así en las tablas un reflejo de la sociedad burguesa de la época en la que la utilidad era fundamental y con ella el deseo de estabilidad y de bienestar. Este deseo de prosperidad es el que lleva a Buitrago a admitir el matrimonio con Aldonza, a la que critica a lo largo de la obra como vieja y al aceptarla sigue atacándola burlonamente en los apartes mientras desea heredarla.

La comedia nos presenta así el espejo de las costumbres de la época siguiendo a Cicerón, la crítica actual del discurso considera que en los textos de la sociedad se muestran las relaciones de poder y se transmite el tipo de

sociedad (Van Dijk, 2009, 2011). Siguiendo la preceptiva retórica ciceroniana que tanta repercusión ha tenido en la literatura española, para escribir el poeta había de emplear la retórica, en esta disciplina Cicerón establecía que el escritor debía de *docere, delectare et movere* presentándose el autor como instructor en complicidad con el espectador. Vemos así una visión de superioridad, muy neoclásica, sobre los personajes que se muestra en la comedia de magia del siglo XIX con la que se logra recaudar y llenar las salas. Esta superioridad moral considerando la utilidad moral de la obra determina que el personaje inconsciente pase a estar cuerdo y esto se celebre en escena

Gonzalo. Pero en mi juicio completo
estoy, si antes era loco.

Elvira. Y hemos divertido un poco
al auditorio discreto

No hemos de olvidar que en la sociedad de la burguesía liberal del siglo XIX el espectáculo de la comedia de magia tenía fundamentalmente una finalidad pragmática: atraer a los espectadores amantes de la fantasía a la representación logrando llevar público a los teatros. Se refleja claramente en el apoteósico final descrito en la última acotación de la comedia (Bretón, 1841:124):

(Alarde militar al son de una lucida banda, y en seguida baile general entre los soldados y las mujeres de Mesina. Elvira, Gonzalo y el conde presencian la fiesta desde un vistoso tablado, Buitrago, Aldonza y Abenjabul desaparecen entre la multitud.)

Para atraer a ese público la magia se emplea como un juego, como creadora de artificio en la escena; no se trata con el respeto del siglo anterior. Su objetiva en la obra es crear diversión con las variaciones que causa graciosamente para entretener al público que acude al teatro con la finalidad de distraerse de sus problemas diarios. En esta obra, siguiendo la estela francesa, los espectadores asistirían a un espectáculo total. Se reirían del gracioso de la comedia de magia por sus dichos, su inmenso miedo, sus persecuciones, sus estiramientos; se sorprenderían por las desapariciones rápidas, los hundimientos, cambios de escenarios, elevaciones, roturas y aperturas del escenario; sus entretendrían con los bailes en escena y las canciones y los coros.

2.4. Personajes

Los personajes, como corresponde a una comedia de magia, son múltiples y variados para entretener al público, la principal función de una comedia de magia.

Al nombrar a los personajes se utilizan nombres considerados próximos, que responden a la tradición literaria nacional y a sus significados etimológicos; así doña Elvira quizás recordara a la hija del Cid, o al personaje del mismo nombre en *El estudiante de Salamanca*; don Gonzalo quizás recordara a don Gonzalo, al padre vengador de doña Ana en *El burlador de Sevilla*.

Comienza la obra con un Gonzalo como protagonista que discute con Buitrago en un diálogo muy cómico en el que los dos personajes masculinos se presentan unidos a rasgos negativos: insensatez e interés y miedo. Gonzalo aparece trazado como una persona que se aburre y que está insatisfecha; en sus entretenimientos se incluyen los tratos galantes con mujeres; se presenta como un inmaduro; se arrepiente y vuelve a ser inmaduro; la sociedad le acaba perdonando al final de la obra al decidir transformarse; aparece además irreflexivo ya que incluso está dispuesto a dar una bofetada al mago. Bretón nos presenta a un personaje inconsciente de su suerte que ambiciona, desde su simpleza de personaje fantasioso, riquezas logradas en las guerras y llega a infravalorar a su amada mostrándose desleal. La intervención de la gitana marcará el comienzo de la presencia de la magia con presagios e intervenciones mágicas posteriores. Le predice así que la pluma será su arma. Predomina la insensatez en sus deseos llevándoles por unas aventuras que acaban finalmente con la vuelta a su amada.

Es muy importante, al respecto, destacar la cita que precede la reproducción de la obra (Bretón, 1841:2):

¡Cuál yerra y cómo se ofusca
quien tiene en su casa el bien,
y le mira con desdén
y fuera de ella le busca!
Acto 3º

El nombre de la protagonista, Elvira para los espectadores era un nombre clásico castellano que les podía recordar al personaje del mismo nombre en *El*

Estudiante de Salamanca, se trata de una mujer despreciada en ambos textos. Doña Elvira representa a una mujer joven, honesta y bella, dependiente de Gonzalo desde el momento en que lo recogió y cuidó y enamorada penando a lo largo de la obra, nos recuerda a Elvira con su lenguaje romántico en *El estudiante de Salamanca*. Es consciente de que la figura del hombre no cuenta con esos valores, conforme a la tradición literaria y cultural de los personajes masculinos del teatro del siglo de Oro. Se reproducen estas ideas en la obra en la escena IV del acto 1 (Bretón, 1841:11):

Elvira. No sé. Turba mi sosiego
presentimiento fatal.
Aldonza mía, en los hombres
hay muy poco que fiar.
Gonzalo debe la vida
a mi cariñoso afán;
Gonzalo sabe que le amo
como no ha amado jamás
mujer alguna; y, no obstante,
temo que el viento fugaz
con mis suspiros se lleve
las palabras que me da.

Buitrago aparece como un personaje cómico, en sus huidas de su dueña enamorada, principalmente acosado por la gitana, miedoso, aprovechado y práctico, con lo cual quizás Bretón esté atacando a los judíos por la crítica tradicional contenida en las referencias culturales asociadas a esta religión que se relaciona con la usura en la sociedad occidental de la época, como un buitre carroñero, en todo momento; con ello se nos da una visión cómica y degradante. Un ser que considera sus relaciones según su provecho al declarar conforme a su interés y contra su criterio general incluso que la gitana es una honrada mujer (Bretón, 1841:70):

Buitrago. Algo de eso tengo yo;
porque, aquí donde me veis,
cuanto más prospera mi amo
menos suelo yo comer.
¡Oh quién pudiera ofreceros
en este ameno vergel
entre opíparos manjares
sendas copas de Jerez!
(La mesa se cubre repentina y espontáneamente con viandas y botellas)
Mas ¿qué veo!
Cautivo 1. ¡Oh maravilla!

Cautivo 2. ¡Oh prodigio!
Buitrago. ¡Factum est!
Ya veo que la gitana
es una honrada mujer. —
El olorcillo conforta,
¡Buen ave! ¡Exquisito pez! —

Podemos recordar cómo se hincha tras la comida (Bretón, 1841:72):

(El vientre de Buitrago va tomando incremento hasta
presentar un volumen prodigioso.)

Cautivo 1. Pues yo
diría, al contrario...
Buitrago. ¿Qué?
Cautivo 1. Que, según se hincha tu vientre,
has comido más que diez.
Buitrago. ¡Calle! Es verdad, ¡Horrorosa
protuberancia! Detén
tu vuelo, ambiciosa panza.
¡Oh! Llegará a la pared
de enfrente. —¡Uf! ¡Triste de mí,
que ya no quepo en la piel! (Se levanta)
¡Soy un monstruo, un hipopótamo!...
¡Jesús! ¡Amplius lava me!

Resulta fundamentalmente cómico, ya que no escapa a su destino. Tiene una gran presencia en la escena ya que, como él mismo declara en su huida presente desde la escena primera del acto primero en *La pluma prodigiosa* (Bretón, 1841:7):

Que esa Aldonza, don Gonzalo
—¡me lo han dicho en la taberna !,—
esa dueña sempiterna
es sin duda mi ángel malo.
Nada el cielo me presagia
que no sea desastroso, —
Yo nací para gracioso
de una comedia de magia.

Abenjabul declara en la escena V del acto tercero tratando sobre este y Aldonza (Bretón, 1841:95):

responderé a ese crítico maligno
que si hay reyes que gustan de bufones
sin mancillar por eso sus blasones,
también pueden los magos y archimagos
divertirse con dueñas y Buitrago,
pues en la quiromancia y nigromancia
no hay ley que nos prohíba
a la diablura unir la extravagancia.

Aldonza, cuyo nombre nos recuerda a la amada de don Quijote en su ser rústico, se presenta como dueña vieja, ansiosa por casarse, responsable y atenta. Con la intervención de la magia se convierte en un personaje risible para todos; antes solo lo era para Buitrago desde la tradicional crítica a las mujeres mayores.

La gitana aparece como un ser exótico que se muestra agradecida con Gonzalo y vengativa con Buitrago, recordándonos en su venganza a la gitana de *El trovador* aunque sin su dramatismo trágico. Aparece con poder en su magia y subordinada a Abenjabul y dispuesta a servir. Así cómicamente declara a Buitrago que desea complacerle (Bretón: 1841:69):

Gitana. Yo deseo complacerte.
Buitrago. ¿Me harás con la dueña el bu?
Gitana. Hasta que la llames tú
no vendrá la dueña a verte.

El conde aparece caracterizado como le corresponde, con grandeza, recita una frase de *La vida es sueño* de Calderón acompañada de su halo meditabundo adaptándola en la escena V del acto primero al verse desdeñado por Elvira (Bretón, 1841:15):

¡Necio y mísero de mí,
que halagado por el humo
de una esperanza risueña
volvía a veros...

Tras la anagnórisis muestra amor a su hermana. Y se muestra como un patriota con la defensa de su rey Felipe II.

Beltrán, el lacayo del conde, aparece como astuto y buscador de su interés en la relación con su amo al descubrir el collar que se le ha salido del pecho en la escena octava del acto primero (Bretón, 1841:19):

Mas ¿qué veo? Este dibujo...
¡Su retrato!... Y en el mismo
collar... Solo estoy. Es hurto
que ha de agradecerme el conde. -
(Quítala el collar y le guarda.)

El mago Abenjabul se identifica con la zona de la Alpujarra, con la tradición cultural que situaba a moriscos conocedores de esas artes en esa zona. Aparece

con el poder mágico superior, unido al chiste¹¹ y la cordura moral y acompañar el buen destino de Gonzalo. Recordamos su presentación a Gonzalo en la escena XV del primer acto (Bretón, 1841:26):

Abenjabul. Abenjabul, Ben-Alí,
el mago ele la Alpujarra,
con quien sería Merlín
niño de teta, y el mismo
Zoroastro un aprendiz.
Gonzalo. ¡Pardiez! buen humor gastáis
los diablos de este país.
Abenjabul. Somos diablos andaluces:
no lo extrañes.

Los moros aparecen como contrincantes militares a los que se teme siguiendo con la tradición española (Jankovic, 2016) y son sometidos por la fuerza de la pluma.

Marfilda se muestra como reina enamorada, como nueva Circe en la escena XXVIII, del acto primero (Bretón, 1841:40):

[...]
Ven, pues a mi palacio,
templo ya para ti, donde a la llama
que en pebeteros de oro y de topacio
el ámbito ilumina y embalsama,
el mío y tu deseo
colme su lazo eternal sacro himeneo,
Gonzalo. (Tomándola de la mano.)
Ya te sigo, ¡oh Marfilda...

Venus, personaje mitológico, como amable y bella aparece con la magia llevada desde el deseo de Gonzalo y declara en la escena XXII del Acto primero (Bretón: 1841:33):

Venus. Obediente al talismán,
yo, diosa de los placeres,
aparezco; ¿Adónde quieres
que te lleve?

Selim se presenta como un sultán poderoso que primero protege a Elvira y después por desamor la odia. Mustafá como leal a Selim. Los genízaros como

¹¹ Álvarez Barrientos en la página 12 de su introducción a *El anillo de Gíges* explica que los magos pícaros españoles utilizan la magia para divertirse, frente a los pactos trágicos que se dan en Europa en la que una vez realizado el compromiso caían en la desesperación.

leales también al sultán. Los amigos de Gonzalo: Lorenzo, Julio y Ascanio aparecen como acompañantes de fiesta, siendo el primero más íntimo y cuerdo. Las damas están atentas al poder de Gonzalo. Los pajes; soldados; músicos; danzantes; las brujas, demonios, monstruos y genios son relevantes ya que acompañan la venganza de la gitana, una de las líneas de las acciones principales de la obra.

También aparecen indianos e indianas, amorcillos, pájaros de buen y mal agüero.... como elementos típicos en el romanticismo histórico de moda en la época. Aparecen animales mágicos: el dromedario que habla y echa chispas y grandes ruidos, como corresponde a una comedia de magia; la serpiente habladora se presenta amenazante echando fuego en la escena XXI del acto primero; el tritón con fuerza y ayudado en el traslado de Buitrago por una fuerza sobrenatural en la escena XXII del acto primero. También, un esqueleto hablando y moviéndose amenazante con Buitrago, un garfio, que sujeta a Gonzalo para impedirle abofetear al mago, la cabeza de Aldonza asomando en escena...

Vemos así múltiples personajes, animales y elementos fantásticos que forman parte del espectáculo de la comedia de magia en escena.

2.4.1 Los graciosos

El personaje cómico don Simplicio, protagonista de la comedia de magia de Grimaldi, se presenta como reactivación del figurón que era conocido por el público como continuación de las comedias del Siglo de Oro que se seguían representando y que Bretón adaptaba a los nuevos tiempos. Las referencias a este personaje eran entendidas por todos: Gies (1986:41) relata una cita ilustrativa de Larra en su artículo «El hombre menguado o el carlista en la proclamación» recogido en *La revista Española*, 27 de octubre 1833:

Y no fue temeraria creencia, porque el hombre buscaba, tan por menor como don Simplicio Bobadilla busca fantasmas en La pata de cabra por entre las rendijas de algún sillón.

Son graciosos en los actos que realizan o padecen y en el uso de la palabra de modo cómico.

El gracioso de la comedia de magia en esta obra es Buitrago, desde el comienzo al final de la obra. Como don Simplicio es miedoso ante los fantasmas y práctico en lo económico. Sufren persecuciones: así lo vemos en don Simplicio en *La pata de cabra* (Grimaldi, 1986:97) y en Buitrago en *La pluma mágica* (Bretón, 1841: 7):

Juan. ¡Cobarde! (Huye don Simplicio.)

[...]

Buitrago. Sí. Por huir de sus garras,
no digo a las Alpujarra»»
al infierno iría yo.

Buitrago también sufre muchos artificios en la escena: encogimientos y estiramientos, habla con animales mágicos, con un esqueleto, se desplaza cómicamente, sufre emplear la pluma por no corresponderle su poder...

En forma similar, la dueña aparece como personaje sobre el que actúa la magia para crear espectáculo gracioso sobre el escenario. Es constante en su persecución a Buitrago. También aparecen muy cómicos los desplazamientos que Aldonza sufre al ser levantada por el elefante, en comparación con el rapto de su dueña que se desplaza en un cómodo palanquín.

Don Gonzalo aparece cómico en su inconsciencia, cuando reflexiona deja de serlo (Bretón, 1841:55):

¡Quién volviera
a los días venturosos
que ahora con dolor recuerda
mi corazón lacerado!

La desaparición de la pluma mágica con los malos efectos tormentosos de ruido, luz y movimiento que la acompañan se relaciona con esa inconsciencia al mostrarse unidas en escena. En los momentos de conciencia cesa la tormenta y su oscuridad y movimiento. Los elementos aparecen interrelacionados en la unidad de la comedia de magia.

2.5. Lo negativo y lo masculino

En los hombres, en general, el comportamiento, como hemos relatado, aparece visto como negativo por falta de sentido común, de lealtad y de constancia.

En cuanto a la relación amo-criado se puede destacar cómo los dos desarrollan la figura cómica.

Gonzalo aparece como un hombre desagradecido y desconsiderado con su enamorada, de poca instrucción en las letras ya que su criado comenta que dejó los estudios de Derecho y solo muestra interés en las cartas, interés mostrado antes en la literatura en el Don Juan de Tirso de Molina. Gonzalo se presenta como un personaje soñador e iluso; su edad se nos oculta hasta casi el final de la obra.

Gonzalo se despide de Elvira con una carta, un recurso teatral muy socorrido, esta carta de despedida, quizás pueda considerarse relevante porque es un elemento estructural fundamental en *Los Bandidos*, obra fundamental del romanticismo alemán con su patetismo, su oscuridad y su maldad. En *La pluma prodigiosa* este componente trágico no se da, por el contrario triunfa la comedia con su humor no hiriente: (Bretón, 1841:14; Bretón, 1841:119)

Aldonza. ¡Ay cielo!
También el mío a pesar
de cincuenta y dos diciembres,
está haciendo tipi-tap,
¡y el objeto de mis ansias
es un pícaro holgazán
que no vale ni el ducado
que costó de bautizar!
¡Y el tuno se hace de pencas!
¡Y yo dale que le das!...
Necia soy en pretender
que tú apagues el volcán
de tu pecho, cuando el mío
está hirviendo en aguarrás.
[...]

Abenjabul. Con cinco lustros, no más,
¿quieres morir, y en un palo!
O tú has bebido, Gonzalo,
o estás dado a Barrabás.
¡Morir aquí como un chino,
sin cura que te confíese!

Este nombre en su época se relacionaba fundamentalmente con el don Gonzalo de *La pata de cabra* (1829), la obra de mayor éxito escénico de la época, la comedia de magia de Grimaldi. En esta última obra, este personaje aparecía también respetuoso con la decisión amorosa de la protagonista Leonor. Ayudante para un matrimonio conveniente a la sociedad que nos recuerda al planteamiento de *El sí de las niñas* (1806), en esta obra Leandro Fernández de Moratín plantea una unión razonable sin imposiciones de autoridad. Se reactivará este nombre masculino con posterioridad en *don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla en la figura del padre defensor del honor al que mata el seductor; ambientada en el siglo de Oro que publica tres años después de esta comedia de magia bretoniana de 1841; la obra de Zorrilla continúa con el mito de don Juan, el gran seductor, que se desarrolla desde la literatura española de Tirso expandiéndose en el *don Juan* de Moliere de 1665, en la zarzuela parodiada por el mismo Zorrilla. y en otras obras importantes como el *Don Juan* de Byron, el *Don Giovanni* de Mozart y Daponte, entre otros.

Al final de la obra Gonzalo deja de ser un insensato alocado, declara (Bretón, 1841:123) así:

Pero en mi juicio completo
estoy, si antes era loco

Su criado aparece con un nombre muy descriptivo, Buitrago nos puede hacer recordar al animal carroñero por la primera parte de la palabra que se une con el presente de indicativo del verbo tragar siendo transmitiéndonos una imagen mental que refuerza la cohesión y la coherencia de la descripción del personaje. Su mejor descripción, como se ha comentado, nos la da él mismo: «un gracioso de comedia de magia» que huye del amor perseguidor de Aldonza, interesado por el dinero acabará tragando su destino, con el prosaísmo del interés como causa de sus acciones.

El comportamiento de Buitrago con la gitana muestra una gran falta de respeto en su comportamiento, fundamentado en los prejuicios contra su raza, al considerarla una ladrona, embustera, chismosa o diablo con faldas. Con su enamorada Aldonza es totalmente despectivo con ella por su edad la llama vieja, desprecio que no impide que se pueda unir a ella en matrimonio por interés, una vez que ha sido dotada por Elvira.

El papel dominador de lo masculino se presenta en la sumisión de la gitana a Abenjabul Ben Alí, del que se declarara esclava en la escena III del acto I (Bretón, 1841:10):

Fatídico nigromante
que mi incorpórea sustancia
para ignorados designios
revistes de forma humana,
poderoso Abenjabul,
de quien soy humilde esclava,
cuando los últimos rayos
del sol que dora la playa
se escondan y grazne el búho
en su peña solitaria,
acabaré de cumplir
tus órdenes soberanas.

También recordamos cómo, conforme a la mentalidad burguesa que transmite el autor, la gitana declara a Buitrago (Bretón, 1841:68):

Lo haré así, que soy mujer
complaciente. —

Abenjabul es el causante de los artificios que se dan en escena por el poder de la pluma. Es temido por los personajes cómicos, pero actúa como un modelo acompañando a la conclusión del destino de Gonzalo. Se presenta, de modo cómico, a Gonzalo en la escena XV (Bretón, 1841:26) como:

Abenjabul, Ben-Alí,
El mago de la Alpujarra,
con quien sería Merlín
niño de teta, y el mismo
Zoroastro un aprendiz

Declara después que es el diablo andaluz encargado de entregarle el talismán reservado para él con el que «conservará su libre albedrío», abre el arca en la que se encuentra la pluma estornudando. Con esto se nos muestra su magia cómica en escena, para dar espectáculo.

Un papel dinamizador masculino que corresponde a la civilización patriarcal judeo-cristiana heredera de la civilización grecolatina lo vemos desde la primera escena con la huida enfrentada a la siesta hasta la escena final en la que ellos resumen la acción y Elvira acaba la frase de Gonzalo dirigiéndose al público espectador al que esperan haber divertido. Una dinamización que podemos recordar asociada a los ciclos de la pluma lograda y perdida por Gonzalo en

repetición de secuencia en tanto que no aprende, en unidad con los elementos de castigo en tormentas, luces, apariciones espectrales, movimientos...

2.6. La mujer en la comedia de magia

En la mente del público de la época la mujer más recordada de las comedias de magia debía ser Leandra, personaje femenino fundamental en *La Pata de cabra* de Grimaldi que no admite un enamorado diferente de don Juan. No se conocen sus padres con lo cual cuenta con mayor libertad. Nos recuerda las enamoradas de las novelas ejemplares cervantinas de orígenes desconocidos, pensemos en Preciosa en *La Gitanilla*, en Lisena en *La ilustre fregona* o en *Calamita o Aquilana* de Bartolomé Torres Naharro; o en Lisena en *La noche toledana* de Lope; son personajes tan capaces de elaborar estrategias como los hombres para lograr su fin en el matrimonio elegido por ellas. Esta misma firmeza en la elección de amado la vemos en *La pluma prodigiosa*: Elvira, cuyo origen se presenta también como desconocido, elige a Gonzalo y es persistente en su decisión también.

Este prototipo de mujer decidida en la literatura aparecía con anterioridad en Shakespeare en *La fierecilla domada*, o con anterioridad en «lo que sucedió a un mancebo que casó con una muchacha muy rebelde», el cuento treinta y cinco de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Las mujeres eran domesticadas en esas obras. Un tipo de mujer independiente tratada con respeto es la Marcela del Quijote. Se le culpa del suicidio de Crisóstomo pero ella persuade a todos de que no tiene ninguna culpa en ello y de que tiene el derecho a disponer de su persona y sus sentimientos; en la *Gitanilla* también tenemos independencia justificada por estar relacionada con la raza gitana.

La mujer se presenta en la cultura de la época como honesta en el papel de esposa o futura esposa de o hija de o madre de; y, a la vez, como una hábil estratega. Así, Elvira anhela casarse con Gonzalo, persistiendo; es amable en todo momento y es constante y es astuta cuando finge no conocer al preso Gonzalo.

No hemos de olvidar que en la escena se da generalmente una visualización de diferentes anhelos del público que asistía a las representaciones y que una parte importante de este público eran mujeres. Con la Ilustración la mujer

comienza a ser más visible y considerada en las clases altas. Se considera que comenzó a plantearse la importancia de las féminas en la vida social, así Olimpe de Gouges publicó *la Declaración de los derechos de la mujer y de la Ciudadanía* en 1791 parafraseando la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789. Esta última fue un documento fundamental de la Revolución Francesa que abogaba por libertad, igualdad y fraternidad, no consideraba a las mujeres en una sociedad que seguía siendo patriarcal, la de 1791 fue más testimonial.

El anhelo de la protagonista y de su dueña es el matrimonio con un hombre mayor que ella que se presenta, finalmente, deseoso de lograr su bien con ella. En el caso de Gonzalo tras descubrir su error anterior, en el de Buitrago al saber que tiene una buena dote, movido por interés y deseando la muerte de Aldonza en los apartes. Estos matrimonios con edades tan distantes eran frecuentes en la época, buscando una estabilidad económica para la mujer. Una mujer que, sentimentalmente, también vive dependiente en la obra.

Su criada Aldonza, que recordamos, comparte nombre con la labradora amada del Quijote, aparece como personaje más llano, Buitrago hace referencia a ella en el marco de la taberna, recordándonos de nuevo, por su marco en la taberna, *El Quijote* (Bretón, 1841:7):

Que esa Aldonza, *don* Gonzalo—
¡me lo han dicho en la taberna !,—
esa dueña sempiterna
es sin duda mi ángel *malo*

Aldonza anhela también el matrimonio siguiendo la estela de comedias del Siglo de oro en las que se da el doblete de relación entre los criados cuyos amos estaban relacionados.

Otro personaje femenino importante es la gitana, nos recuerda a la gitana Azucena de *El trovador* (1836) por sus saberes¹², sus poderes ocultos o por su deseo de venganza. Como corresponde a la tradición tiene mayor poder que otros personajes femeninos y está subordinada al mago, como corresponde a la mentalidad del poder patriarcal de la época en el que la mujer necesitaba la

¹² Molero, en la página 103 de «La magia en la literatura», recuerda que se mantiene el eje mujer-sabiduría-magia-medicina a lo largo del tiempo. Podemos recordar, ya en *La Odisea* atribuida a Homero, a Circe con las características señaladas.

astucia como estrategia fundamental para realizar sus funciones. Así, en la escena II del Acto primero, tras el saludo ceremonial y respetuoso, es zalamera y se acerca a don Gonzalo con el argumento de la necesidad (Bretón, 1841:8):

Alabado sea Dios.

[...]

Galán mío, ojos de amor,
¿sois el amo de esta casa?

[...]

Tengo a mi niño
con calentura *en* la cama,
y en este ameno jardín
se cría, señor, la planta
que ha de curarle, ¿Permite
usarcé que entre a buscarla?

Es destacable cómo la voz de la mujer Elvira es la última en el cierre de la comedia, en ello podemos ver la importancia de la figura femenina en Bretón dada la relevancia que deja en el espectador. Este, desde su asiento ha recibido la despedida amable en la que tomaba el protagonismo como destinatario de la obra, del espectáculo de diversión con final que atiende a las buenas costumbres (Bretón, 1841:123-124).

Gonzalo. Pero en mi juicio completo
estoy, si antes era loco.

Elvira y hemos divertido un poco
al auditorio discreto.

2.7. Espacio y escenografía

En cuanto al espacio, como hemos podido ver, se dan espacios muy variados, como corresponde a una obra en la que se busca la diversión en la fantasía, alejándose de la realidad mediante el artificio de la magia. DE LA Fuente Ballesteros (1991)

En el acto primero vemos un jardín en Almería, en la casa de Elvira, en el que un podemos imaginar un gran decorado al fondo representando la naturaleza, por delante hay arbustos, cenadores, una fuente en el centro; en el foro, una verja Todo ello acompañado de abundantes intervinientes: indianos e indianas, amorcillos que se presentarían colgando, como corresponde a la tradición. Este espacio tiene dimensiones mágicas. Se dan los espacios moriscos, la mezquita, su plaza, la prisión...

También el fondo del mar con Venus, una gruta, una gran cabeza de dragón como escenario dentro del escenario...

Los espacios sufren transformaciones mágicas que necesitan la intervención de la maquinaria teatral con aperturas, roturas de escenario, elevaciones y hundimientos para los que se habría de utilizar la caja italiana (Romero Ferrer, 2005:318) Para ello se podrá emplear la caja italiana Con transformaciones de unos personajes en otros, pensemos en las visiones espectrales que se convierten en brujas que persiguen a Buitrago.

Los animales imponentes aparecen con comportamientos mágicos en escena: un elefante transporta a Aldonza con su trompa, un dromedario y un tritón llevan a Buitrago, una sierpe que echa llamas...

Incluso podemos pensar en los olores a un cocinado o a azufre (Bretón, 1841:70,82),

*Buitrago. ¡Factura est!
Ya veo que la gitana
es una honrada» mujer. —
El olorcillo conforta,
¡Buen ave! ¡Exquisito pez»! —
Sentémonos, cama radas.*

[...]

*Esqueleto. ¡Huye, temerario, huye!"
Buitrago. ¡Hola! ¿Es usted el portero
de estrados? —¡Qué olor a azufre í—
Ya me voy; sí....
(Quiere huir, y donde pone los pies se hunde el piso.)
El olorcillo conforta,*

Y podemos pensar en la complicación escénica se da también en las coreografías que habían de acompañar a las formaciones militares, a los bailes en escena...También, podemos pensar también en los juegos de luces y sombras en la escena acompañados de sonidos terroríficos, con graznidos...En el fuego en escena, que acompañaba a la serpiente, en el ara encendida en forma de trípode en la boca del dragón. En los relámpagos, tormentas con granizo...

En definitiva, vemos variados espacios. Se ha de señalar que ya desde la primera escena en la presentación de los dialogantes imaginamos un gran

decorado pintado al fondo con un campo, árboles, una fuente. Se nos marca esta decoración en la acotación inicial.

Veremos trasformaciones. Suponemos grandes decorados pintados, telones y medios telones marcados; una obra con muchísima tramoya y juegos de luces contrastadas. Es necesario un gran trabajo para poder organizar la puesta en escena de esta obra en la que las mesas se mueven, aparecen y desaparecen personajes y objetos y los animales hablan y pasan por la escena: un elefante, un dromedario y un tritón. Moynet (1999) ha realizado la edición facsímil de El teatro del siglo XIX por dentro, se estudia la escenografía en el siglo XIX. Podemos pensar en la maquinaria teatral que era necesaria para la representación y considerar que en la actualidad la magia del cine podría facilitar mucho este tipo de representación en la que se espera entretener al público con lo mágico en escena. Un público que no creía en la magia, frente al del siglo XVII y parte del XVIII, y seguía estando fascinado por ella.¹³

2.8 El tiempo

Por supuesto, tampoco se respeta la unidad de tiempo en esta obra porque en su esencia está el cambio y la variedad.

La carta fechada el “ocho de junio” nos sitúa en la fecha cronológica en la que se enmarca la obra. La época que refleja es la de la rebelión de las Alpujarras tras la *Pragmática Sanción* en 1567 que acaba en torno a 1571, con la victoria de Juan II. Nos encontramos con la ambientación en la época de las glorias nacionales, con fuertes individualidades que tanto gustaba a los románticos.

El periodo del día al que corresponde es el de la siesta de Elvira, por la tarde. Marca el comienzo del abandono, de la distancia entre los amantes. Al comenzar a anochecer, en el mismo día, Elvira llora y realiza un planto ante Aldonza; entonces encuentra la carta con inquietud.

Se dan plazos, recordamos que el plazo es un rasgo característico del drama romántico. Los plazos se enumeran: en la noche del mismo día la gitana anuncia su plazo para cumplir la misión de Abenjabul; la búsqueda de Elvira por parte del

¹³ Julio Caro Baroja en «Magia y escenografía», recogido en la obra compilatoria de Blasco, Cadera, Álvarez Barrientos y de la Fuente *La comedia de magia y de santos* refiere que es más fácil realizar un recorrido por su historia formal que conocer las razones por las que los hombres quedan fascinados por la magia.

conde es de unos días; media hora dan las brujas a Buitrago para que acepte a Aldonza; Selim se da hasta antes de amanecer para vencer al usurpador Gonzalo. Tenemos así recogido un elemento del tiempo romántico típico.

En el tiempo de la obra es muy importante el nocturno y oscuro. El tiempo nocturno, oscuro es necesario para que se produzca del rapto de Elvira por parte de la gitana.

Es muy destacable el mal tiempo instantáneo que se produce cada vez que se emplea mal la pluma, cada vez que Gonzalo elige mal y cuando su criado la usa comienza un tiempo tormentoso y oscuro. Podemos ver estas transformaciones instantáneas de forma muy clara en las acotaciones: así en la escena XXX del acto primero al tomar Buitrago la pluma que le ha cedido su amo.

(El teatro se oscurece y solo le alumbran por intervalos algunos relámpagos y luces fosfóricas. El aspecto risueño del bosque se cambia de improviso en siniestro y pavoroso. A las aves de bello y pintoresco pluma se suceden pajarracos horrorosos, uno de los cuales arrebatada a Buitrago la pluma mágica y vuela con ella al palacio introduciéndose en él por una ventana. Salen de entre los árboles y demás accidentes del bosque fieros gigantones con cabezas colosales de bueyes, lobos, asnos y otros animales, firmando durante algunos momentos un desatinado concierto de aullidos, mugidos, rebuznos. A esta infernal sinfonía sigue una tempestad deshecha.)

Y fundamentalmente se da el ahora que se muestra en la actualidad de las escenas en la representación, y se repite reiteradamente mediante el adverbio «ahora».

2.9. Acotaciones. Luz y sonido

Al potenciarse la escenografía en el drama de la época romántica adquieren gran relevancia las acotaciones escénicas.

El autor nos indica en primer lugar quienes participan en cada escena, como hemos visto a la hora de enumerar los personajes son muy variados y la fantasía determina muchos de ellos: animales que hablan, genios, la diosa Venus... Esta gran variedad de personajes, englobando los fantásticos es propia del género (Bretón, 1841:30):

No lo extrañes ni te azores
que en Hispania como en Francia

hoy día hay grande abundancia
de animales habladores

Esta variedad ha de obligar a contar con vestuarios que Bretón no detalla en sus acotaciones.

La espectacularidad se potencia empleando luz y sonido. La luz aparece unida a la espectacularidad en la llegada con antorchas (Bretón, 1841:20; Bretón, 1841:109) de los moriscos al comienzo de la obra y de los genízaros, casi al final. *En el banquete de Gonzalo con el lujo se asocia la luz* (Bretón, 1841:101).

En la escena X del acto I, aparecen los moriscos al desgajarse y romperse el escenario, alguno lleva antorchas encendidas (Bretón, 1841:20)

(De entre los arbustos, cenadores y demás adornos del
jardín, que de improviso y simultáneamente se abren
o desgajan y aparece una multitud de moriscos arma-
dos, y algunos de ellos con antorchas encendidas,)

En otros casos, la luz sirve para indicar progresión en la intriga: la primera indicación señalada por la voz de la gitana indicando que al oscurecer acudiré se va marcando en progresión en la intriga, cada vez más cercana, en las acotaciones (Bretón, 1841:17; Bretón, 1841:19):

(Empieza anochecer.)

(Es ya de noche enteramente.)

La luz ayuda a marcar la bondad del mago, suponemos que con el gas que para estas fechas podía estar instalado en Madrid (Romero Ferrer: 2005). Como figura cómica, por contraste tenemos un ocultamiento, que es seguido por una aparición de letras visibles en el escenario; la luz se asocia a él al iluminarse el escenario, cuando riñe a Gonzalo por haber deseado ser poeta (Bretón, 1841:48); *lo confirma, por ejemplo, que cuando* suenan cañonazos en el interior de la prisión el mago actúa como pícaro rescatando a Gonzalo.

Es necesaria la luz en destellos: con efecto siniestro de los ojos de una serpiente, o en las tormentas espectrales y espectaculares o con las apariciones infernales, la luz de gas podría encajar muy bien con ellas (Romero Ferrer, 2005:316-327)

Hay fuego en escena: un ara encendida en forma de trípode en el interior del dragón, en el que está sentada Aldonza, también hay llamaradas sulfúricas (Bretón, 1841:97); y se hace fuego a la orden de la gitana ¡ *Fiat lux* ! y sale una de la cabeza de Buitrago (Bretón, 1841:90), al poco nueva tempestad con apariciones fantasmales (Bretón, 1841:91).

La luz de la luna se une al paisaje del desierto, Gonzalo realiza un discurso con aire romántico, llega a pedir la muerte (Bretón, 184:51-52).

Tenemos escenas en las que la luz puede pensarse no directa, así cuando escribe Gonzalo, o cuando se dan las apariciones infernales, consecuencia de la magia traviesa que castiga en el escenario el no hacerse lo correcto, acompañando la escena con sonidos estridentes o ruidos. Cuando Buitrago, sin estar destinado a usar la pluma, y por capricho de su señor, la emplea para escapar de Aldonza se oscurece el escenario, con intervalos de relámpagos y se oyen ruidos estridentes de un concierto de aullidos, de mugidos, rebuznos, etc. ; sigue una tempestad (Bretón, 1841:41); Buitrago se asusta tanto que se desmaya en brazos de Aldonza la luz de un relámpago, asustado Buitrago reconoce a Aldonza y se desmaya (Bretón, 1841:42); la escena sigue con nueva explosión de truenos y aullidos (Bretón, 1841:42). Cuando Gonzalo declara que quiere ser poeta la tierra se oscurece (Bretón: 1841, 51-52); en la voz de Gonzalo oímos su queja de los sonidos desagradables que oye y que el sol se eclipsa (Bretón, 1841:47). Cuando Gonzalo desea ser inmortal se transparenten las paredes dejando ver apariciones infernales (Bretón, 1841:78), al desaparecer las visiones se escuchan mejor las voces de los perseguidores de Gonzalo. (Bretón, 1841:79).

Estos ruidos tormentosos, de aullidos, maullidos... aparecen unidos a la oscuridad, a lo negativo. Se presentan relacionados con el texto o como consecuencia, con simultaneidad, o como continuación. En la escena XI del acto primero, aparece un elefante transportando a Aldonza, grita asustada por ello (Bretón, 1841:21):

(Aparece un elefante que ase con la trompa y levanta en alto a Aldonza, la cual da gritos desaforados. Música oriental y marcha de tos moriscos; unos llevando el palanquín, otros escoltándole. El elefante con su presa se aleja por otro lado.)

Gitana, ¡Marchad! —¡Oh tierra!, a mi espíritu

abre tu seno profundo.
(Húndese.)

Aparece el ruido molesto de grupo en movimiento: «al entrar el resto se forma un guirigay.» (Bretón, 1841:98).

- ([...] Vase el dromedario despidiendo truenos por la boca y por el extremo opuesto.) (Bretón, 1841:30).

En definitiva, lo mágico en la escena para lograr el asombro, el susto y la diversión del espectador. Un espectador que disfrutaba también de la complejidad en la representación, característica dramática que corresponde también al drama romántico con sus grandes escenografías, y sus acotaciones; que antes se daba en España en el drama barroco.

2.10. Bailes y canciones

Los actos acaban en bailes con música, y se dan más bailes en el interior de la obra como he relatado; también, aparecen los coros. Todo ello aparece integrado en la intriga amorosa como hilo engarzador y contribuye a vitalizar la obra. El denominador común es el espectáculo puesto al servicio de la diversión del público. En el Barroco ocurría así.

Como corresponde a una comedia espectacular los bailes y las canciones son elementos fundamentales de este tipo de obra ayudando a seducir a los espectadores por el gran espectáculo que ven en escena, asombrándolos.

Se indican en las acotaciones (Bretón, 1841:33):

(Óbranse simultáneamente las transformaciones que ha indicado el diálogo. Venus aparece y da la mano a Gonzalo, a quien sigue atónito Buitrago, dirigiéndose los tres hacia la marina que se descubre en el foro. Varios niños de ambos sexos en figura de genios voluptuosos van danzando y esparciendo flores; suben después de un lindo bajel, cuyos remos empuñan: siéntanse en la popa Gonzalo y Venus, y la diosa guía el timón. Música suave y melodiosa.)

Se representa en escena un baile mitológico (Bretón, 1841:86):

Ahora en voluptuosa danza,
ante mi trono eternal,
festejad a vuestra usanza,
¡oh Nereidas! al mortal
que tanta ventura alcanza.
(Baile mitológico.)

Las brujas corean (Bretón, 1841:93):

Coro de brujas.
Si la mano no te da
tu fiel Aldonza,
ya verás que jerigonza
se armará.
¡Ah, ah, ah, ah!
Es más vieja que Noé,
es muy pelleja,
pero ya solo una vieja
guarda fe.
¡Eh, eh, eh, eh!

En un amplio salón en el que se celebra el banquete de Gonzalo cantan una canción báquica (Bretón, 1841:101):

Canción báquica.

Coronemos de mirtos y pámpanos
al amador,
al bebedor.
Solo goza el que vive en la crápula;
solo vive el que muere de amor.
Reír entre las bellas,
dormir entre botellas,
¡qué plácido destino!
¡qué gloria y qué placer!
Mal haya una y mil veces
licor que cría peces.
Al hombre alegra el vino
y el hombre a la mujer.
Coronemos ...
Morena, en ti me abraso;
zagal, llena ese vaso.
La niña y la garnacha
me excitan a la vez.
Ya un sorbo y otro sorbo
me van poniendo corbo.

Bailan y cantan una jota los indianos transformados en aragoneses con una jota que entretendría al público (Bretón, 1841:37):

Los trajes indianos de las parejas desaparecen y quedan vestidas al uso de Aragón. Dos parejas bailan, las demás tocan o cantan.)
JOTA.
Morena la de Longares,
ayer me robaste el alma
cuando te até en el ribazo
la cinta de la alpargata.
T u r u r u r u , salerosa, morena,

t u r u r u r u r u , ¡qué bien haya tu pierna!
Si bailas, Juana, otra copla
con el majo de la Almunia,
he de hacer un vía-crucis
en tu cara y en la suya.
T u r u r u r u r u , ten cuidado, Juanilla;
t u r u r u r u r u , ¡que te rompo la crisma!
Mira que es ancha la ¡tequia
y te expones a un trabajo
si no la pasas conmigo
a las ancas de mi macho.
Tururururu, Madalena del alma;
t u r u r u r u r u , ¡cómo has puesto la saya!

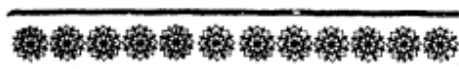
A esto hay que añadir que la obra acaba con un baile general entre los soldados y las mujeres de Mesina.

2.11. La palabra

En la obra que estudiamos hemos de pensar que el espectador bretoniano estaba ya predispuesto a encontrar la risa fácil con la que triunfaba en la escena de la época (Bobes Naves, 1998). En nuestra lectura encontramos un diálogo con personajes cómicos que son presentados significativamente como interlocutores en la didascalia inicial de los personajes que comprenden lo fabuloso y el moro al que se teme (Jankovic, 2016:4) como podemos ver en la imagen inferior en la que se reproduce:

Nuestro autor era un trabajador de las letras, creó un tipo de teatro que buscaba y lograba la cercanía con el público que había de llenar las salas para que la empresa teatral lograra el éxito comercial necesario para su persistencia.

Con las palabras juega y enseña en sus obras defendiendo a la vez el entretenimiento y la moral neoclásica en ambientes que respondiendo a las modas de su época recogían la nocturnidad, la orfandad, la guerra como manera de prosperar, los moros como rivales a temer, el ambiente de la sociedad del siglo XVI, las ruinas, el desencuentro de los enamorados, lo mágico. En definitiva, variados elementos que habían aparecido en la literatura popular de todos los tiempos en el ansia patriarcal de prosperar y dominar aderezados con lo mágico.



Acto primero.

INTERLOCUTORES.

ELVIRA.
GONZALO.
BUITRAGO.
ALDONZA.
EL CONDE.
BELTRAN.
UNA GITANA.

ABENJABUL.
MARFILDA.
UN CAUDILLO MORISCO.
VENUS.
UNA DAMA INDIANA.
UN DRONEDARIO.

Moriscos é indios de ambos sexos, amorcillos, pajaros de bueno y mal agüero, espectros, gigantes, cendraperdos, etc. etc.

Jardín con arbores, cenadores, &c., y en medio una fuente. Verja en el foro: campo á lo lejos.

ESCENA PRIMERA.

GONZALO. BUITRAGO.

Gonzalo. Antes que Elvira despierte
partamos de aquí, Buitrago.
Buitrago. ¿Qué al fin la das ese trago?
Gonzalo. Echada está ya la suerte.
Buitrago. ¿Y ningún pesar te cuesta
abandonarla, traidor,
cuando fiada en tu amor

Atendiendo a los múltiples intereses que podía manifestar la sociedad de la época trabajaba esta herramienta en sus creaciones literarias, además de ser un buen traductor del francés, un adaptador de los clásicos del siglo de Oro para la escena, un reconocido periodista literario y un lexicólogo.

En la gran comedia de magia precedente de Grimaldi veíamos ese juego con el lenguaje que facilitaba con rimas fáciles el recuerdo de citas de la obra. La obra era recordada en parte por sus coetáneos y sus personajes evocados constantemente. Su don Simplicio es continuado, en sus miedos con sonidos y palabras relativas a este componente que harían reír al público, en el personaje de Buitrago, gracioso en sus dichos y sus aventuras mágico-cómicas. Destaca fundamentalmente el lenguaje de Buitrago que recoge muchas construcciones coloquiales. Con su comicidad el público se siente cercano a esos personajes infantiles; respecto a ellos el espectador se siente superior y con sus juegos de palabras y de comedia espectacular se entretiene. Para lograr este entretenimiento se juega muchas veces en el teatro a crear situaciones en las

que no hay comunicación, podemos pensar en los apartes en los que se burla de la dueña, gracias a esta incomunicación se producen más situaciones cómicas propias del gracioso de comedia de magia. En el lenguaje de Buitrago y Gonzalo se marca su inconciencia y un claro desprecio hacia los moriscos que son llamados «perros» en la réplica de Gonzalo a Abenjabul en la que el noble queda como inconsciente dispuesto incluso a pegar al mago, si no se lo impide el garfio que aparece. El lenguaje de Gonzalo es más variable; tiene que ver tanto con la comicidad como con lo sentimental. Tiene momentos en los que pena por su amada tras perder la pluma y llega a pedir la muerte. Por su inconstancia la situación se repite.

Lo popular con sus elementos mágicos atraía a todo tipo de público y de creadores (Bretón, 1841:50).

Gonzalo. ¿Sabes que me dan impulsos
de romperte no la crisma,
que hartó sé yo que los perros
como tú no se bautizan;
sino las muelas, si alguna
te ha quedado todavía?

Abenjabul. ¡Tú! ¿Cómo?

Gonzalo. De esta manera,
(*Va a sacudir un bofetón a Abenjabul y sale de tierra
un enorme garfio que le sujeta*)

Este lenguaje es más serio y dramático en Elvira, el tema que trata principalmente es su destino: amar a Gonzalo. En sus intervenciones se dan las intervenciones discursivas largas monológicas, o con su criada, el conde, o Salim. Ella expresa sus quejas; o llama a la muerte. Así al no valorar al conde al comienzo de la obra declama (Bretón, 1841: 68, 76):

¡Y aun le adoro! ¡Oh muerte, ven
a terminar mis angustias!
[...]
¡Singular destino el mío!
¡Pagar siempre con desdén
a quien me da su albedrío
y amar con tal desvarío
a quien no me quiere bien!
Si condes en Almería,
hoy menosprecio en Turquía
el retro del gran señor
por un amante traidor
¡que a su rival me vendía!
Y el que con ruin proceder

mi cariño sonrojó
acaso busque el placer
en brazos de otra mujer
menos hermosa que yo.
¡Y solo en mi pensamiento reina
el perjurio, el infiel,
y aunque fuera más cruel,
sin vacilar un momento
diera la vida por él!

El lenguaje de Gonzalo es serio y con lamentos de lo perdido cuando reflexiona; pero vuelve a caer en la tontería que le acompaña en casi toda la obra; hasta el final de la obra no se va a mantener serio, consciente en su tono en consonancia con la locura de la que se declara curado en su intervención última en la obra. Don Gonzalo como don Simplicio en *La pata de cabra* representa a un ser risible para el público por la falta de tino que muestran ambos en la conducción de sus vidas. Parecen recordarnos a los petimetres criticados en la comedia del siglo XVIII neoclásica comenzando con declaraciones que parecen razonadas y siguiendo por sus fantasías hasta centrarse en lo que declara que será su nuevo talismán dejando la pluma (Bretón, 1841:4, 123, 123)

Yo la amo, y dejarla siento;
pero más fuerte pasión
alaga a mi corazón,
sojuzga mi pensamiento.

[...]

Seré más feliz sin ella,
que los ojos de mi bella
son mi mejor talismán.

[...]

De hoy más la vida consagro
a amarte, y todo mi afán.

Se nos presenta una visión del mundo más pasiva, aunque crítica, en las mujeres. Así la relatada pasividad femenina en el tiempo de la siesta mientras los hombres huyen. Elvira recuerda el lenguaje que emplea su homónima en *El estudiante de Salamanca*, la gitana es una excepción por su astucia en la presentación, porque sus palabras llevan acción, llevan órdenes (Bretón, 1841:53):

Gitana. (Saliendo de entre las ruinas.)
Gitana. ¡No más!
(Cesa la elevación de la cisterna.)
Gonzalo. ¡La Gitana!
Gitana. Torne
a su lugar la cisterna,

Otra más activa en los personajes masculinos, pensemos en Beltrán que deja a la hermana de su señor conde para ir a avisarle despidiéndose exclamando «¡Albricias!»

Abundan los términos que giran en torno al campo asociativo de insensatez: locura, inconsciencia, ambición, desprecio; en torno al abandono, a la muerte, embriaguez, magia, conjuro, adivinar, truenos, relámpagos, monstruosidad, muerte.

Frente a este eje temático se sitúa la razón, sensatez, consciencia, el silencio, perseverancia, lealtad, amor, fraternidad, respeto, tolerancia, luz.

2.11.1 Rimas fáciles

Están presentes de forma constante a lo largo de la obra como un elemento cómico más, en mayor grado con la pareja cómica de amo y criado ya desde la escena inicial (Bretón, 1841:3):

ESCENA PRIMERA.
GONZALO. BUITRAGO.
Gonzalo. Antes que Elvira despierte
partamos de aquí, Buitrago,
Buitrago. ¿Qué ni fin la das ese trago?
Gonzalo. Echada está ya la suerte.
Buitrago. ¿Y ningún pesar te cuesta
abandonarla, traidor,
cuando fiada en tu amor

También destacan en la voz del mago Abenjabul, por ejemplo, en la escena V de acto tercero (Bretón, 1841:95):

pues en la quiromancia y nigromancia
no hay ley que nos prohíba
a la diablura unir la extravagancia.

2.11.2 Uso cómico del latín

Como recurso típico bretoniano¹⁴. Se recogen muchas expresiones. Así: *dominus, quid, laus deo, ¡vade retro!, non plus, ego sum, verbum caro, ¡Pater nostre!, ¡Miserere mei Domine!, ¡Requiem aeternam!, lapsus, status quo, ¡Factum est!, lignum crucis, ¡Fiat lux!, nimine parca, por do quier, ab initio, ¡lte, misa est!*. Vemos que entre ellas son muy numerosas las referidas a la religión quizás como camino en comparación con el transcurso rápido de río de la obra.

2.11.3. Uso cómico de los italianismos

Se recogen en su obra como recurso típico bretoniano que ayuda a mostrar el humor. Así: «está haciendo *tipi-tap*» como onomatopeya del ruido que se hace zapateando; para señalar la visión que Aldonza y Elvira tienen del comportamiento de Buitrago y Gonzalo, a los que consideran como que han de ser sus maridos.

¡Spari! Exclama Gonzalo cuando se ha ido el mago tras entregarle la pluma, tratando de lograr también comicidad

2.11.4 Comparaciones cómicas

Abundan a lo largo de la obra, principalmente en la voz de Buitrago por su plasticidad para transmitir (Bretón, 1841:71, 72, 95, 98):

La mesa rueda— ¿no veis? —
como una devanadera.

[...]
Aquí... La poca vitualla
que he comido... ¡Ay, san Mamés! —
me pesa como si fuera
plomo...

[...]
¡Estoy
como tres con un zapato!
Me casaré con Aldonza,
y si queréis, con el diablo,
que al fin una sola bruja
no puede hostigarme tanto
como cuarenta.
[...]

¹⁴ Bravo Vega en su artículo «La comicidad verbal en el teatro breve de Bretón» refiere el uso de mecanismos de comicidad verbal que inciden en el éxito de la comedia bretoniana: italianismos, latinismos, juegos léxicos...

O no me caso, o me caso
como lo manda la iglesia
romana. Yo soy católico...

También se dan en Gonzalo al actuar como personaje inconsciente, cómico (Bretón, 1841:78):

Aquí el diablo; allá, un motín....
¡Malo, y remalo, y muy malo!
Fresco como una lechuga
quedo,
[...]
digo y juro que no hay vino
como el vino de Jerez.
[...]
Hablemos ahora como hombres
de juicio.

Un Gonzalo que en su inconsciencia llega a ser descrito por Lorenzo como borracho en un aparte crítico (Bretón, 1841:106):

¿Que oigo! (Ya no hay duda, Está
borracho como un tonel.)

2.11.4. La suspensión en intervenciones inacabadas

A lo largo de toda la obra vemos cómo gráficamente se muestran de forma repetida los puntos suspensivos con los que se muestra que algo queda en el aire, se crea una cierta intriga. Este rasgo en retórica corresponde a la figura de la suspensión mediante la cual el autor consigue mantener la intriga con más fuerza.

Es muy importante en las intervenciones que manifiestan preocupación. Así lo vemos en la escena V del acto 1 (Bretón, 1841:16):

Conde ¿Qué decís...
Elvira Que yo debiera
unir mi deseo al suyo;
que grabo en mi corazón
con caracteres profundos
el cariñoso desvelo...
Pero mi rostro confuso
enciende el rubor. Quisiera.
Perdonad. No me aventuro
a responderos... Gonzalo
os dirá...

2.11.5 La invocación a los santos o a la virgen

A lo largo de la obra se suceden para mostrar sorpresa, mostrando el lenguaje popular común en la época. Así en la escena XIX (Bretón, 1841:30):

*Buitrago. ¡Ay! ¿Qué es esto, cielo santo!
¡Habló la cabalgadura*

*Buitrago. ¡Válganme todos los santos
de la corte celestial
san Antonio, san Pascual,
san Gil... san... qué sé yo cuántos!*

El mismo en la escena XXI al referirse a su estiramiento (Bretón, 1841:68):

*¿Qué es esto san Babilés!
De goma elástica soy.*

O en la escena XX del acto segundo (Bretón, 1841:66):

*Gonzalo. Si replicas, ¡voto
a san Pedro y a san Pablo...*

Bretón conocería, como hombre de su época, las oraciones que invocan a Cucufato, a San Antonio y nos recuerdan a las mágicas formarían parte de su cultura «popular» en la invocación de objetos perdidos (Pedrosa, 2007).

2.11.6. Los refranes, dichos populares y coloquialismos

Abundantes a lo largo de la obra para acercarse al público popular para mostrar un conocimiento compartido a fin de que sintiesen la cercanía con el discurso teatral que compartía el de sus espectadores. En boca de Buitrago los vemos ya en la primera escena (Bretón, 1841:6):

*No se atan en la Alpujarra
Los perros con longanizas.*

En la escena XXI del primer acto emplea el coloquialismo busilis, referido a la dificultad, al preguntar a Gonzalo (Bretón, 1841:32).

*Buitrago. ¿Y puedo saber, en suma,
sin excitarle la bilis,
dónde reside el busilis
de tu magia?*

La voz de la gitana también las emplea en abundancia, así en la escena II (Bretón, 1841:10):

¿No quieres caldo? Pues taza
y media
[...]
¡Adiós, hermoso!

Aldonza también los emplea con su lenguaje metafórico, así en la escena III del acto primero (Bretón, 1841:14):

¡Y el tuno se hizo de pencas!

Gonzalo en la escena XIV del acto primero recoge, en la convención de una acotación por ir entre paréntesis, el racismo admitido en la época en lo que podían ser dichos comunes (Bretón, 1841: 25):

(Mas quien fía de gitanos
merece bien una sogá.)

2.11.7. Las repeticiones y relaciones semánticas

La obra se muestra como un sistema mimético de lo fantástico y popular. Las palabras que giran en torno a los sentidos, con la percepción de lo que cercano, son relevantes al tratarse de un espectáculo dirigido al gran público al que es atraído por ellos, como en la publicidad. La comedia de magia como género fundamentalmente visual («ojos» se repite) hace referencia a la luz, la claridad que acompaña al mago, que se eclipsa cuando se dan malas acciones, que se asocian a la oscuridad («negro», «noche», «oscuro»), lo negativo como opuesto; también, a las apariciones («aparece»), las transformaciones («transforma», «transformaciones») y las desapariciones («desaparece»), al ocultamiento, como concepto positivo («Bien me lo anunciaba oculta simpatía» (Bretón, 1841:75)) que forman un grupo de variación de estado; de la misma forma, al fuego en escena en la cabeza de Buitrago marcado por el «arde» que sigue la orden de la gitana («¡ *Fiat lux* !»), en el aro dentro de la cabeza del dragón, en las antorchas de las formaciones de moriscos; en «fantasmas» recordamos las medias luces con las que se representan; en los destellos en los ojos de la serpiente. Encontramos, asimismo, palabras relacionadas con otros sentidos: con lo auditivo se relacionan los chillos como forma de emisión expresiva del miedo, los estruendos, la «algarabía», los ruidos «estridentes» de

los animales; las «voces de los animales, o del esqueleto, las danzas tranquilas o de brujas; incluso con los olores «olor a azufre» (Breton, 1841:82), «el olorcillo conforta» (Bretón, 1841:70); o con el tacto «¡Oh qué blando talle! ¡Oh...» (Bretón, 1841:85). Sin olvidar la insensatez, como falta de sentido común en Gonzalo que proporciona la excusa para que transcurra la comedia con todas sus referencias (en una larga lista de palabras: ilusión», «halagar», «majadería», «locura», «tontería») opuestas a la «cordura» final de Gonzalo, objetivo que favorece el triunfo de lo bueno en la escena, en el gusto popular de la justicia poética; relacionado con la cordura el verbo merecer aparece conjugado unas catorce veces en la valoración social de que se ha de actuar bien para poder alcanzar un bien. Se repite la palabra «momento», haciendo referencia al instante, al sentimiento de lo veloz, lo variado, relacionado en los cambios con las palabras «antes» y «después», repitiéndose más la segunda ya que supone variación del estado presente.

Hay palabras que nos evocan lo sobrenatural atrayente y divertido, al gusto de un público que desea entretenerse en el teatro: el «genio» (colaborador que facilita la pluma a Gonzalo), la «gitana» (ayudante de Abenjabul), el «archimago» (brujo bueno), los «santos» (invocados como ayuda para los hombres), los «moriscos» (de las Alpujarras con sus grandes cimitarras), «Venus», «Marfilda» y las «ninfas» (colaboradoras), las «brujas» («de gran espectáculo»), los «amorcillos», «geniecillos», los «diablillos y, además, «Luzbel» sin interés en el pacto por las almas en oposición al romanticismo trágico de *Fausto* (1808) de Goethe.

El amor («amor», «enamorarse», «amoroso», «amores», «querer») y el desdén («desdeña», «desdén») es otro gran eje ya que el desprecio amoroso por una de las partes facilita el intermedio con los artificios que es el gran cuerpo de la comedia de magia; las palabras relacionadas con el eje felicidad-infelicidad son también abundantes en consonancia con una obra en la que se busca la segunda, aunque la insensatez lleva muchas veces a la primera; la palabra destino aparece diez veces ya que se considera que determina el amor de Elvira y del resto de los enamorados cuando el sentido común reina en la escena.

Se organiza, así, la obra en torno a agrupaciones que nos muestran que nos encontramos con una producción para el gran público, con las percepciones inmediatas, lo brillante, lo sorprendente; con la magia como excusa para la gran fiesta que contiene todas las artes en el escenario, dirigidas al gran público que espera la popular justicia poética. El amor aparece ensamblando todo como hilo que permite el desarrollo de la espectacularidad. Todo ello va en consonancia con el tipo de obra moralizante y de artificio que se da en *La pluma prodigiosa*.

2.11.8. Los leísmos y los laísmos

Aparece el leísmo, dado en escritores tan importantes como Cervantes en España, ya en la cita inicial que abre la obra en la que le corresponde al complemento directo el bien (Bretón, 1841:118):

¡Cuál yerra y cómo se ofusca
quien tiene en su casa el bien,
y le mira con rinden
y fuera de ella le busca!

El laísmo, característico del norte de España fundamentalmente, aparece en la escena primera del acto primero al referirse Buitrago a Elvira (Bretón: 1841:3):
“*Buitrago*. ¿Qué al fin la das ese trago?”

2.12 Las referencias literarias

A lo largo de la obra vemos reflejada la avidez lectora de Bretón de los Herreros en citas que nos lo recuerdan.

En primer lugar se señala la referencia al *El Quijote* relacionándolo con el personaje de Gonzalo por la huida a escondidas; por su parodia de la alta consideración a la dama en la carta que envía a Dulcinea recogida en un fragmento del capítulo XXV de la 1ª parte de la obra que comienza con las palabras «Soberana y alta señora» en una valoración desconsiderada de Gonzalo en la escena primera del acto primero (Bretón, 1841:5):

¿Cómo quieres que me cuadre
una mujer que a esta fecha
aún no sabe ni sospecha
qué cristiano fue su padre?

Buitrago al criticar a su amo hace otra referencia la *Segunda parte de El Quijote* (1615) al declararle en las esperanzas de qué le aguarde el destino, entonces Gonzalo duda sobre su cordura (Bretón, 1841:7):

Buitrago. Una jaula en Zaragoza.
Gonzalo. Todo puede ser.
Confieso que algunas veces me río
de mi propio, y desconfío
de tener cabal el seso,

Podríamos recordar también el colgante que propicia la anagnórisis del acervo común, con resonancias de *La gitanilla* de Cervantes como precedente del que lleva Elvira en su cuello propiciando el reconocimiento en su familia, o los objetos de reconocimiento de la novela bizantina o del melodrama de tanto éxito desde finales del siglo XVIII o en los de la comedia barroca que se seguía representando con éxito.

Podemos recordar en el engaño cómico por los ropajes que se daba en *El villano en su rincón* de Lope de Vega en el que se presentaba una campesina con hábito de dama.

En esa locura vemos actuar al protagonista que no se guía por el sentido común a la hora de pedir sus deseos al talismán recibido del mago. Así desea ser poeta. En esta elección podemos recordar el desprecio de Quevedo a los poetas en *El Buscón* (1626) en «Las Premáticas del Desengaño contra los poetas» que nos pueden recordar también la crítica erasmista a la locura como mal universal en su *Elogio de la locura* (1511).

O nos pueden hacer pensar en el lamento de Salicio en el verso 70 de la égloga I de Garcilaso transformado en Bretón en un lenguaje romántico en voz femenina (Bretón, 1841:17):

Salicio. Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. V.70
Elvira. ¡Salid, lágrimas, salid!
No detenga vuestro curso
la vergüenza. ¡Ay desdichada!

O en torno a la figura del conde. Así nos recuerda *La vida es sueño* en la escena V en la que el conde en un diálogo que nos recuerda el lenguaje

calderoniano¹⁵ por su tono metafísico exclama en la escena V del acto I unas palabras que nos recuerdan las del monólogo precedente en la escena segunda de la jornada I (Bretón, 1841:15):

¡Necio y mísero de mí!

[..]

Segismundo. ¡Ay mísero de mí, y ay infelice!

(*La vida es sueño* - jornada I - escena II)

O al hablar de su amor como una llama con un lenguaje que nos recuerda al de nuestro místico San Juan de la Cruz en su poema *Llama de amor viva*: «Pero esta llama es tan pura».

O a Tirso de Molina en *El Burlador de Sevilla* en el acto III en la discusión entre Isabela y Tisbea que se parodia en la de Aldonza y Elvira en la escena VI del acto primero.

En la figura de Elvira ya hemos relatado las relaciones con sus personajes homónimos de *El poema de Mio Cid*, o de *El trovador*. También la podemos relacionar con las protagonistas de las novelas bizantinas y de sus continuadoras obras melodramáticas de éxito en los finales del XVIII y del XIX.

En el espectador impactaría la transformación de las orejas de Buitrago en de asno, recordándonos *El asno de oro* de Apuleyo por sufrir la misma transformación como castigo (Bretón, 1841:94):

Buitrago. ¡Qué suplicio! Ambas orejas
con ambas manos me tapo. (Lo hace.)

Gitana. En pena de ese desaire,
sean tus orejas de asno.

También tenemos referencias literarias en la venta del alma al diablo: desde *La leyenda del Acueducto* o los «autos» a referencias románticas a la tragedia dialogada *Fausto* (1808) de Goethe. Esta última era un gran éxito en la

¹⁵ Julián Bravo Vega estudia los paralelismos entre la comedia clásica y el teatro breve bretoniano, en su artículo «Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo» en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.) *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico* (1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio, 8, 321-351.

época romántica en la que vivió Bretón, el queleño parodia el conflicto al tratar que no ha vendido su alma con comicidad en el diálogo (Bretón, 1841:26):

Gonzalo. ¡Pardiez!, buen humor gastáis
los diablos de este país.

Abenjabul. Somos diablos andaluces:
no lo extrañes.

Gonzalo. Pero, en fin,
¿qué me quieres?

Abenjabul. Entregarte,
porque lo decreta así
el destino, de quien soy
una especie de alguacil,
el talismán prodigioso
que reserva para ti.

Gonzalo. Si me ha de costar el alma...

Abenjabul. No vendo a precio tan ruin
mis favores.

Gonzalo. ¡Estimando!

Abenjabul. Descienden de mil en mil
las almas al hondo infierno,
y tantas sobran allí,
que por una mas no diera
Luzbel seis maravedís.

Gonzalo. Luego me protege gratis?

Abenjabul. Si, Y no.

Gonzalo. ¿Cómo no y sí?
¿Qué quieres decir con eso?

Abenjabul. Con eso quiero decir
que conservarás tu libre
albedrío.

Conclusión

La pluma prodigiosa. Espectáculo mágico-palabrero es la única comedia de magia escrita por Bretón de los Herreros. Este es un tipo de espectáculo teatral que con su lenguaje y fascinación atrae al público que acude a la sala para «palpar» la diversión. Un público que conocía el teatro bretoniano, el barroco y las comedias de magia, y también los intentos espectaculares de la ópera y del teatro romántico en la búsqueda del espectáculo total; y que acudía buscando el esparcimiento, el artificio y el humor en el lenguaje bretoniano. Con este fin, se juega con la magia en escena, con un objeto cotidiano, la pluma, que actúa como talismán.

Caldera (1980) explica que tras la prohibición ilustrada de 1788 se siguieron representando las comedias de magia, pero como un género estereotipado y

agotado. Juan de Grimaldi, francés, modernizó el género (Doménech, 2008; Gies, 1986; Blasco, Caldera y otros: 1992; Álvarez Barrientos, 2011) utilizando la magia como elemento burlesco, actualizando el lenguaje de la obra que recogía el del Madrid de la época, creando la figura de Simplicio como criado asustadizo y decidor, que se hizo muy famoso. Caldera (1982) señala que con esta obra trajo a España:

La «féerie» francesa: un agradable, sonriente vuelo de la fantasía que se alejaba bastante del pesado juego de tramoyas que había caracterizado la tradición indígena.

Siguiendo este éxito, Bretón de los Herreros, escritor popular que modernizó dramas barrocos y realizó traducciones de obras francesas, como discípulo del Grimaldi escribió la obra siendo un escritor de éxito (Bravo Vega, 1998; Díez Taboada, 1998; Espejo Saavedra, 2015), durante la época de representación de los dramas románticos en la escena. *La pluma prodigiosa* logró un éxito inmediato (Caldera, 2001:218). La comedia de magia *La redoma encantada*, de Hartzenbusch, es también continuadora de esta estela en la que la magia sobrevive en clave burlesca (Caldera, 1982:250).

En esta nueva comedia de magia se unían luces, música, decorados, trabajo de actores en la declamación y representación fabulosa. Bretón siguiendo su renovación de la escena madrileña creó como su mentor una comedia comercial. Se trataba de lograr una mayor calidad en el trabajo de los actores y en los escenarios a la vez que de lograr público para el espectáculo teatral en la estela del empresario burgués intelectual.

La pluma prodigiosa cumple con esa expectativa del público que buscaba un espectáculo total y que reconocía en ella algo de la comedia bretoniana con su ironía no amarga y con su destreza en el uso de la palabra; pero que, sobre todo, reconocía el espectáculo, el asombro de los sentidos y la diversión garantizada.

Esta espectacularidad se da en escena con efectos mágicos de apariciones, con lo diabólico como juego, con brujas, demonios y transformaciones, apariciones y desapariciones, con bailes, con multitud de personajes, con animales mágicos que echan fuego o hablan, luces fosforescentes o a medio gas, con grandes cambios de escenarios y aparatosas tramoyas, con múltiples personajes en el tablado que cantan o bailan, o incluso haciendo entrar en juego

a los olores (se huele el guiso y el azufre). Hoy en día podemos pensar en un tipo de espectáculo como los del mago Pop que llenan su escenario con magia hecha literatura, pero con mucha mayor simplicidad, empleando las nuevas técnicas en las tablas o en la televisión, con artificios de la gran pantalla. O podemos pensar, como lo hace Sánchez Salas (1998), en el espectáculo cinematográfico como vehículo apropiado para una adaptación de esta obra, pensando en obras llevadas al cine como *El viaje a la Luna* (1901) en los comienzos del cine, o recordar obras llevadas al cine en la actualidad, podemos pensar en *La casa encantada*, o en la saga de Harry Potter... No hemos de olvidar que la comedia de magia se considera un precedente del cine (Pavis, 1998; Maturana, 2009). Anna Boccuti en *Representaciones al límite* reflexiona sobre la efectividad en escena de lo fantástico que hoy puede ser llevado a escena de una forma más efectiva que en el teatro.

Esta espectacularidad lleva asociada la complicación en las peripecias como excusa de este espectáculo. Muestra, dando base al juego mágico, el desencuentro tradicional de los amantes de las novelas bizantinas y del melodrama, que, al final, terminan juntos y felices. La obra, en este sentido, nos muestra una sociedad patriarcal occidental española en la que, como anomalía, aparecen mujeres decididas y constantes en la elección de su pareja, que ya antes habían aparecido en el muchas veces mal visto teatro áureo. Como fruto de su tiempo, recoge la ideología de una sociedad en la que el matrimonio aparece como una garantía para la sociedad y el papel del hombre es dominante y tolerado en sus errores e infidelidades con la amada a nivel general y por la amada a nivel individual; y la mujer aparece como subordinada atenta, salvo en la elección del marido en el que se recuerda que es decisora; además la mujer debe ser bella y joven para no ser criticada. Vemos así los valores negativos en el comportamiento social en los protagonistas masculinos y, hasta cierto punto, los positivos en los masculinos.

Son dos los hombres que no se avienen al matrimonio al comienzo de la obra: Gonzalo y Buitrago, y son los protagonistas. Esta actitud se presenta con una visión cómica e irónica que corresponde a una comedia. La falta de diálogo entre los amantes es seguida a continuación con el amplio número de personajes que van apareciendo en la obra, como corresponde a una comedia de magia. Se

dan relaciones en parejas simétricas entre amos y entre criados, con diferencia de nivel entre Abenjabul y la gitana, entre Buitrago y Aldonza como juguetes de los magos. Son numerosos los personajes secundarios en la comedia de magia con su búsqueda del espectáculo: transformándose, trasladándose en formas ridículas...; con personajes mitológicos como Venus y ninfas; con brujas, fantasmas, diablillos, geniecillos y espectros; con moros, con turcos; con animales mágicos ruidosos...

El espacio es muy variado para lograr mayor diversión y presencia de lo exótico en el teatro, como corresponde a este tipo de comedia: desde las Alpujarras a Mesina, pasando por un jardín, el mar, cuevas, cárcel, una cabeza de dragón...

La escenografía de *La pluma prodigiosa* es muy complicada para lograr la expectación atenta del público en la variedad de este género de comedia. Son necesarios diferentes telones y medios telones, con paisajes de campo, de mar, de celda, de cueva, de un dragón, con una cisterna vacía... Las transformaciones constantes que ocasiona la magia se ven en escena, se dan roturas y aperturas en el escenario, hundimientos y elevaciones, para lo cual era necesaria maquinaria que crease ilusión.

El tiempo histórico de esta comedia es el de la sublevación de los moriscos en el siglo XVI, tiempo de grandes individualidades y reivindicación del concepto de nación, para los románticos; se precisa únicamente la fecha del 8 de junio en la que Gonzalo deja a Elvira. Dentro de la obra se dan plazos que dinamizan la acción y se subraya también la instantaneidad del teatro en escena marcada con el adverbio «ahora».

Las acotaciones teatrales nos indican el tiempo de la acción a representar, transformaciones, apariciones y desapariciones, sonidos...En definitiva, nos muestran la espectacularidad que debe darse en la escena. Entre ellas destacan las relativas a la luz o a la oscuridad; se debía usar la luz de gas para las fantasmagorías; y a los sonidos de diferentes tipos que se oyen en el teatro. Entre ellos los bailes y las canciones destacan por su gran dimensión espectacular en escena.

El tratamiento de la palabra nos muestra que estamos ante una obra cómica con rimas fáciles, con el uso cómico del latín y del italiano, con comparaciones cómicas, los refranes, los dichos populares y coloquialismos, las repeticiones semánticas en torno al destino, las invocaciones a los santos o a la Virgen, con los leísmos y los laísmos. Un lenguaje que quiere ser como el popular para acercarse más al espectador para que este acuda como público a comprar sus entradas de los espectáculos... Un lenguaje que el público sienta cercano, que recoja sus saberes del lenguaje de la comunicación diaria y del literario, sin distinciones, recogiendo el habla del Madrid de la época con la comicidad de la comedia; el objetivo era entretener y distraer a un público que buscaba la diversión acompañada de una fina crítica social, característica de Bretón, entreteniéndose con ella desde sus asientos. Otro recurso importante para crear comicidad es la utilización de las dificultades en la comunicación, fundamentalmente en Buitrago, con sus apartes en los que desprecia continuamente a la que ha de ser su mujer según el destino, a Aldonza.

Vemos así en Bretón un autor prolífico que continuó la estela de Grimaldi y experimentó en esta comedia con la magia en las tablas para lograr un espectáculo que atraía al público por toda la variedad y sorpresa que conllevaba en la escena en el tiempo en el que los dramas románticos, cuyo lenguaje sentimental recoge con maestría, fundamentalmente en la figura de Elvira, tenían éxito en las tablas. A un autor que escribía teatro popular y que siguiendo la moda de la época marcada por la obra que más se representaba, *La pata de cabra* de Grimaldi, continuó su senda dirigiendo la comedia de magia al espectador del siglo XIX compartiendo con él su ideología, su modo de hablar con abundantes dichos, refranes, y comparaciones y desarrollando en esta obra el teatro como espectáculo total precursor de nuestro cine fantástico actual. Podría plantearse realizar hoy una representación actualizada de esta única comedia de magia bretoniana con más facilidad que en su tiempo, ofreciendo al público una muestra del teatro popular con su fantasía y justicia poética final que corresponde a la mirada de un niño.

Bibliografía citada

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2011). *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.

ANDIOC, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Castalia.

BARBA DÁVALOS, M (2013). *Anexo 1: Cartelera teatral romántica 1834-1844*. Madrid: UAM

BOBES NAVES, M^a del C. (1998). «El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones», en Muro Munilla (coord.) *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios": Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996*. Instituto de Estudios Riojanos, pp. 163-180.

BOCCUTI, A. Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine. *Rappresentazioni del limite Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*, 3, en <http://www.aispi.it/wp-content/uploads/Anejos-1.pdf#page=15> [24/07/2018]

BRAVO VEGA, J. T. (1998). «La comicidad verbal en el teatro breve de Bretón» en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), en *Actas del Congreso Internacional «Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios»: Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996*, pp. 45-68.

BRAVO VEGA, J. (1998). «Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo» en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.) *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, 8, pp. 321-351.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1841). *La pluma prodigiosa, gran comedia de magia en tres actos*. Madrid: Yenes.

CALDERA, E. (2001) *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.

CALDERA, E. (1982). «La última etapa de la comedia de magia.», en Giuseppe Bellini *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, pp. 247-253.

CALLAU, S. (coordinador). (2007). *Culturas mágicas. Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*. Zaragoza: Prames.

CAÑIZARES, J. de, (2008). *El anillo de Giges*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos (1983) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct72x1> [21/07/2018]

CARO BAROJA, J. (1992). «Magia y escenografía» en BLASCO, CALDERA, ÁLVAREZ BARRIENTOS, et al., *La comedia de Magia y de Santos*. Oviedo: Júcar, pp.12-24.

CARO BAROJA, J. (1974). *Teatro popular y magia*. Madrid: Biblioteca de ciencias Históricas. Revista de Occidente.

CHECA BELTRÁN, J. M. ^a. (1992) «La comedia de magia en La crítica neoclásica y romántica», en BLASCO, CALDERA, ÁLVAREZ BARRIENTOS, et al, *La comedia de Magia y de Santos*. Oviedo: Júcar, pp.383-393.

DASSBACH, E. (1999). *Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos*. Hispania, pp. 429-435.

DIAGO, M. V. (1992). «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en BLASCO, CALDERA, ÁLVAREZ BARRIENTOS, et al, *La comedia de Magia y de Santos*. Oviedo: Júcar pp.51-70.

DIAGO, M. V. (1990). «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 41-65, en https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/050/050_041.pdf [22/07/2018]

DÍEZ TABOADA J.M. (1998). «Bretón de los Herreros todavía» en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.). *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios". Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996.* / pp. 69-86.

DOMÉNECH, F. (2008). *La comedia de magia*. Madrid: Editorial Fundamentos.

DOMÉNECH RICO, F. (2005). «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», en *Cuadernos Dieciochistas*, ISSN 1576-7914, 6, pp. 279-297.

ESPEJO-SAAVEDRA, R. (2015). *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*. Madrid: Ediciones de la Torre.

FUENTES BALLESTEROS, R de la. (1992) «Hacia la estructura de la comedia de magia; «El mágico mexicano», en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, et al., *La comedia de magia y de santos*. Ediciones Júcar

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1991). «La teatralidad» de la comedia de magia.», en *Draco: Revista de literatura española*, 3, pp. 167-191.

GIES, D. T. (1986). (ed.). «Introducción », en Juan de Grimadi *La pata de cabra*.» Roma: Bulzoni Editore, pp. 7-54

GÓMEZ ALONSO, R. (2002). «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», en *Historia y comunicación social*, 7, p. 89-107.

GRIMALDI, J. de. (1986). *La pata de cabra*. Edición de David T. Gies. Roma: Bulzoni Editore.

GUTIÉRREZ, M. A. (2014). «De la pragmática del diálogo teatral a la retórica de la pregunta directa», en *Revista sobre teatro áureo* ISSN: 1911-0804,8, pp.43-79.

HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del teatro español*. II. Madrid: Gredos.

JANKOVIC L. (2016) ««Ya llegan, me dan sudores». El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo» *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, - journals.openedition.org ,17 en 15 de julio de 2018, en <https://journals.openedition.org/ccec/6392> [24/07/2018]

JANKOVIC L. (2013). «La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea», en / María Teresa Navarrete (ed. lit.) , Miguel Soler Gallo (ed. lit.), en *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. Roma: Aracne, pp.227-235

MATURANA, C.L. (2009). «La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile», en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, ISSN-e 0568-3939, 45, pp. 82-102

MOLERO C.M. (2003). *La magia en la literatura: magas, brujas, hechiceras*, en https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_11.pdf [21/07/2018]

MOYNET, M.J. (1999): *El teatro del siglo XIX por dentro*. Edición facsímil. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Título original *L'envers du Théâtre*, Paris, Hachette, 1873)

MURO M.A. (2011). *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

OCHOA, E. de (1838). *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*. París: Baudry.

OVILO Y OTERO, M. (1859) *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, I. Paris: Librería de Rosa y Boret

PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós: Barcelona.

REGUERA, J. M. (1993). «Cervantes y la verosimilitud: La ilustre fregona», en *Revista de filología románica*, vol. 10, p. 337.

ROMERO FERRER, A. (2005). «La escena del siglo XIX, «domicilio de todas las artes»», en *Anales de Literatura Española*, ISSN 0212-588918, 317-327.

SANCHEZ SALAS, B. (1998). «Representando a Bretón» en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.). *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios": Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996*. Logroño: IER, pp. 145-161.

SULLIVAN, H.W. (1983). *Calderón in the German Lands and the Low Countries* Cambridge University Press

VAN DIJK, T.A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.

VAN DIJK, T.A. (2011). *Sociedad y discurso*. Barcelona: Gedisa